

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra anglistiky a amerikanistiky

**Převod kulturně specifických prvků
v dabingovém překladu
a hodnocení jeho adekvátnosti**

**Transfer of Culture-Specific Items
in Dubbing Translation
and Assessment of its Adequacy**

(diplomová práce)

Autor: Lada Rybníčková (Angličtina se zaměřením na tlumočení a překlad)

Vedoucí práce: PhDr. Veronika Prágerová

Olomouc 2013

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla úplný seznam použité a citované literatury.

V Olomouci dne 19. srpna 2013

.....

vlastnoruční podpis

Děkuji PhDr. Veronice Prágerové a Mgr. Jitce Zehnalové, Ph.D. za odborné vedení při zpracování mé diplomové práce a za užitečné rady, které mi v průběhu psaní práce poskytly.

Seznam zkratk a vysvětlivky

AV akustický verbální

AN akustický neverbální

VV vizuální verbální

VN vizuální neverbální

VT výchozí text

CT cílový text

SXXEYY označuje číslo řady (XX) a epizody (YY)

Pro citaci příkladů ze zkoumaného textu jsem použila bezpatkové písmo Helvetica velikosti 10b.

OBSAH

ÚVOD	8
ČÁST TEORETICKÁ	11
1 AUDIOVIZUÁLNÍ TEXTY.....	11
1.1 CHARAKTERISTIKA AUDIOVIZUÁLNÍHO TEXTU.....	12
1.2 KOMUNIKAČNÍ SCHÉMA V AUDIOVIZUÁLNÍCH TEXTECH	15
1.3 VIZUÁLNÍ PRVKY AUDIOVIZUÁLNÍHO TEXTU	17
1.4 SCÉNÁŘ JAKO PŘEDLOHA PRO PŘEKLAD.....	20
2 DABING A JEHO PŘEKLAD	22
2.1 PROCES VZNIKU DABINGU	22
2.2 SYNCHRONIZACE.....	24
2.2.1 <i>Různé přístupy k synchronizaci</i>	24
2.2.2 <i>Typ překládaného textu, adresát a jejich vliv na synchronizaci</i>	25
2.2.3 <i>Typy synchronizace</i>	26
2.2.3.1 Olga Walló.....	26
2.2.3.2 Robert Paquin	28
2.2.3.3 Frederic Chaume Varela.....	29
2.3 VÝHODY A NEVÝHODY DABINGOVÉHO PŘEKLADU.....	31
3 PŘEVOD KULTURNĚ SPECIFICKÝCH PRVKŮ.....	33
3.1 INTRALINGVISTICKÉ SPECIFICKÉ PRVKY.....	34
3.1.1 <i>Jazyková etiketa</i>	34
3.1.1.1 Oslovení a zdvořilostní fráze.....	34
3.1.2 <i>Idiomy</i>	35
3.1.3 <i>Aluze</i>	35
3.1.4 <i>Jazykové variety</i>	36
3.2 EXTRALINGVISTICKÉ SPECIFICKÉ PRVKY.....	37
3.2.1 <i>Přírodovědná a geografická pojmenování</i>	38
3.2.2 <i>Prvky materiální kultury</i>	38
3.2.3 <i>Prvky sociální kultury</i>	39
3.2.4 <i>Prvky organizace společnosti</i>	40
3.2.5 <i>Gesta a zvyky</i>	42

3.3	KRITÉRIA OVLIVŇUJÍCÍ PŘEKLAD KULTURNĚ SPECIFICKÝCH PRVKŮ	42
3.3.1	<i>Transkulturalita (Transculturality)</i>	42
3.3.2	<i>Mimotextovost (Extratextuality)</i>	43
3.3.3	<i>Pozice v rámci textu (Centrality of reference)</i>	43
3.3.4	<i>Intersémiotická redundance (Intersemiotic redundancy)</i>	44
3.3.5	<i>Kotext (Co-text)</i>	44
3.3.6	<i>Omezení v závislosti na typu média (Media-specific constraints)</i>	44
3.3.7	<i>Paratextové informace (Paratextual consideration)</i>	44
3.4	PŘEKLADATELSKÉ POSTUPY V PŘEVODU KULTURNĚ SPECIFICKÝCH PRVKŮ	45
3.4.1	<i>Jiří Levý a „národní a dobová specifika“</i>	45
3.4.2	<i>Překladatelské postupy podle Knittlové</i>	46
3.4.2.1	Přidávání informací.....	46
3.4.2.2	Vynechání informace.....	46
3.4.2.3	Substituce.....	47
3.4.2.4	Vysvětlující opis.....	47
3.4.3	<i>Kulturní textový filtr Sándora Herveyho a Iana Higginse</i>	47
3.4.3.1	Exotismy.....	48
3.4.3.2	Kalky.....	48
3.4.3.3	Kulturní výpůjčky.....	48
3.4.3.4	Komunikativní překlad.....	49
3.4.3.5	Kulturní transplantace.....	49
3.4.4	<i>Překladatelské postupy Jana Pedersena</i>	49
3.4.4.1	Oficiální ekvivalent.....	50
3.4.4.2	Retence.....	50
3.4.4.3	Specifikace.....	50
3.4.4.4	Přímý překlad.....	51
3.4.4.5	Generalizace.....	51
3.4.4.6	Substituce.....	51
3.4.4.7	Vynechávka.....	52
3.4.5	<i>Další překladatelské postupy</i>	52
	ČÁST PRAKTICKÁ.....	54
4	ZÁKLADNÍ INFORMACE O SERIÁLU.....	54
4.1	OBECNÁ CHARAKTERISTIKA KULTURNĚ SPECIFICKÝCH PRVKŮ....	54
5	INTRALINGVISTICKÉ KULTURNĚ SPECIFICKÉ PRVKY .	56

5.1	JAZYKOVÉ VARIETY.....	56
5.1.1	<i>Slang</i>	56
5.1.2	<i>Jiné variety</i>	58
5.2	JAZYKOVÁ ETIKETA.....	59
5.2.1	<i>Zdvornostní fráze</i>	60
5.2.2	<i>Oslovování</i>	60
5.3	IDIOMY.....	61
5.4	ALUZE.....	63
6	EXTRALINGVISTICKÉ KULTURNĚ SPECIFICKÉ PRVKY.....	65
6.1	PŘÍRODOVĚDNÁ A GEOGRAFICKÁ POJMENOVÁNÍ.....	65
6.2	PRVKY MATERIÁLNÍ KULTURY.....	66
6.3	PRVKY SOCIÁLNÍ KULTURY.....	66
6.4	ORGANIZACE SPOLEČNOSTI.....	67
	ZÁVĚR.....	69
	PŘÍLOHA 1: DIAGRAM PŘEKLADATELSKÝCH POSTUPŮ.....	72
	PŘÍLOHA 2: SEZNAM DAT.....	73
	PŘÍLOHA 3: CD.....	80
	SHRNUTÍ.....	81
	POUŽITÉ TEXTY.....	85
	DALŠÍ POUŽITÉ TEXTY.....	86
	BIBLIOGRAFIE.....	87
	SEZNAM TABULEK.....	93
	SEZNAM OBRÁZKŮ.....	93
	ANOTACE.....	94

Úvod

Tématem mé diplomové práce jsou překladatelské postupy užitě pro překlad kulturně specifických prvků v audiovizuálním překladu. Audiovizuálním překladem jsem se zabývala již na bakalářském stupni studia, konkrétně amatérským titulováním na internetu, a protože jej považuji za dynamicky se rozvíjející oblast, rozhodla jsem se v tomto tématu pokračovat i na stupni magisterském. Tentokrát se ovšem zabývám překladem dabingovým, který je v České republice nejrozšířenějším typem audiovizuálního překladu (European Commission MEDIA, 2007). Zatímco v bakalářské práci jsem se zabývala amatérskými překlady, zde se již zabývám překlady profesionálními, které jsou publikovány v televizním vysílání nebo jsou součástí české zvukové stopy na DVD nosiči a nároky na kvalitu překladu jsou tedy vyšší.

Teoretická část práce spočívá v charakteristice audiovizuálních textů, přehledu specifik dabingového překladu a kulturně specifických prvků. Terminologii k popisu jednotlivých komunikačních kanálů přejímám od Delie Chiaro (2009) a Patricka Zabalbeascoa (2008) a terminologii týkající se komunikačních schémat jsem převzala tak, jak ji uvádí Clark (1996 cit. podle Pedersen 2008), Goffman (1981 cit. podle Pedersen 2008) a Pedersen (2008). Dále užívám termínu „vizuálně verbální koheze“ podle Baumgartenové (Baumgarten, 2005; 2008) a stručně se věnuji problematice scenáristiky a jejímu využití v audiovizuálním překladu (Remael, 2008; Cattrysse a Gambier, 2008).

V části týkající se dabingu uvádím několik pohledů na dabingový překlad, ale pro účely této práce používám terminologii Frederica Chaumea (2004; 2008). U kulturně specifických prvků a problematiky jejich překladu jsem za hlavní zdroj zvolila studie Jana Pedersena (2005; 2008), který své překladatelské postupy i kritéria vztahuje přímo na audiovizuální překlad. Protože se však problematice převodu kulturně specifických prvků věnovalo vícero autorů, uvádím je v této práci jako možné alternativy a kromě kulturního textového filtru Herveyho a Higginse (2002) a postupů Daviesové (Davies, 2003 cit. podle Burczynska, 2012), uvádím i Knittlovou (Knittlová a kol., 2010) a Levého (2012).

V praktické části identifikuji v textovém vzorku kulturně specifické prvky, které následně rozřazuji do níže uvedených kategorií. U každého z nich určuji překladatelský

postup podle Pedersena (2005) a hodnotím adekvátnost jeho užití (viz níže). Výsledky pak zpracovávám do přehledných tabulek s cílem zjistit četnost výskytu jednotlivých strategií v dabingovém překladu, adekvátnost jejich použití, převažují-li exotizující či domestikující tendence a zdali lze doporučit některé strategie více než jiné.

Kulturně specifické prvky rozdělují na intralingvistické a extralingvistické a dále pak do dalších podkategorií. Za intralingvistické prvky považuji pro účely této práce idiomy, jazykové variety (slang, dialekt, sociolekt apod.), jazykovou etiketu a aluze. Prvky extralingvistické jsem rozdělila na základě Newmarkových kategorií (Newmark, 1998), a to na přírodovědná a geografická pojmenování, prvky materiální kultury, prvky sociální kultury a organizační struktury. Smyslem je zjistit, je-li možné doporučit pro prvky náležející do jedné kategorie nějakou konkrétní strategii.

Pro hodnocení kulturně specifických prvků budu užívat překladatelských postupů Jana Pedersena (2005), příp. verze upravené pro převod intralingvistických prvků. Některé kulturně specifické prvky byly překládány nekonzistentně – protože mi však nejde o četnost výskytu kulturně specifických prvků, ale o užití překladatelské postupy, řadím do své statistiky i tato alternativní řešení. I přes veškerou snahu mohlo dojít k jistým nepřesnostem, a proto jsou veškerá data kvůli transparentnosti a případnému dalšímu použití statistiky součástí přílohy. Některé nekvantifikovatelné kulturně specifické prvky (konkrétně problematika jazykové etikety) byly pouze předmětem kvalitativní analýzy a v konečné statistice nejsou uvedeny.

Protože Pedersen (2005) považuje překlad oficiálním ekvivalentem a vynechává za specifický typ překladu, vydělují tyto z domestikujících a exotizujících strategií a v rozboru je uvádím pouze pro úplnost.

Za jednotku překladu považuji v této analýze ilokuční záměr mluvčích, podobně jako Pedersen (2008). Adekvátnost se tedy nevztahuje přesnost převodu sémantické roviny, ale na převod ilokučních záměrů. Podle Searla (1979 cit. podle Pedersen, 2008, s. 111) může mluvčí nepřímým mluvnickým aktem vyjadřovat dva ilokuční záměry, a to primární, který je nositelem přeneseného významu, a sekundární, který je nositelem významu doslovného. Primární ilokuční záměr je tedy výsledkem inferenčního procesu na základě kontextu (Pedersen, 2008, s. 112).

Úkolem překladatele je tedy určit a příp. převést primární ilokuční záměr. Nicméně záleží, o čí primární ilokuční záměr se jedná: může jít o záměr mluvčího, nebo o záměr původního adresanta, který Pedersen (2008, s. 111–112) nazývá „skopos výpovědi“ (*skopos of the utterance*)¹. Stojí-li tyto dva záměry v opozici, měl by dát překladatel přednost tomu záměru, který je v hierarchickém žebříčku záměrem nadřazeným. Hierarchický žebříček, jenž je základem mého hodnocení adekvátnosti, vypadá následovně (bod č. 1 stojí nejvýše):

1. Skopos výpovědi (primární ilokuční záměr původního adresanta)
2. Primární ilokuční záměr mluvčího
3. Sekundární ilokuční záměr mluvčího
4. Další určující faktory

Překlad, který bere v úvahu primární ilokuční záměr (příp. i sekundární záměr, umožňují-li to jazykové prostředky), můžeme označit jako adekvátní (*felicitous*) a překlad, který neodpovídá ani primárnímu, ani sekundárnímu ilokučnímu záměru, jako chybný (*erroneus*) (Pedersen, 2008, s. 111–112).

K analýze jsem vybrala tři epizody šesté řady amerického detektivního seriálu Námořní vyšetřovací služba (dále k němu budu odkazovat anglickým názvem NCIS). NCIS (Naval Criminal Investigative Service) je skutečná americká bezpečnostní agentura, která se zabývá vyšetřováním zločinů spáchaných v námořní pěchotě a námořnictvu a také terorismem, počítačovou kriminalitou a kontrašpionáží. Je zde patrný silný vliv amerického patriotismu a američtí vojáci jsou heroizováni.

NCIS se v Americe začala vysílat na televizním kanálu CBS v r. 2003. Zde rozebírané epizody byly natáčeny v průběhu roku 2007 a vysílány v r. 2008. Do českého znění byly nadabovány r. 2010. Překládaly Markéta Šerá (NVS S06E01, 2008; NVS S0602, 2010) a Šárka Bartesová (NVS S0603, 2010). Dialogy měly na starosti Štěpánka Drozdová (NVS S0601, 2010; NVS S0602, 2010) a Veronika Kernová (NVS S0603, 2010). Režíroval Miroslav Walter. (Dabingforum.cz, 2009)

¹ Vlastní překlad

Část teoretická

1 Audiovizuální texty

V této kapitole se zabývám charakteristikou audiovizuálního textu a jeho překladem. Nejprve stručně uvádím základní charakteristiku audiovizuálních textů, poté se specifickým vlastnostem filmového scénáře a synchronií mezi vizuální a verbální složkou díla.

Audiovizuální texty jsou podkategorií textů multimodálních, tedy textů, „jejichž význam je realizován prostřednictvím kombinací více typů sémiotických znaků“ (Kress a van Leeuwen, 2006, s. 177). Typologii multimodálních textů a jejich překladů podle sémiotických složek v závislosti na čase převodu textu uvádí Tabulka 1.

Do kategorie audiovizuálního překladu patří audiodeskripce (neboli zvukový popis), který nedávno spustila Česká televize a TV Nova jej testuje (Potůček, 2013), skryté titulky, titulkování živých pořadů a titulky pro operu, titulkování cizojazyčných pořadů, dabing a voice-over.

Tabulka 1: Typologie audiovizuálního překladu (Gottlieb, 1998, s. 246)

Sémiotické složky	Čas převodu		
	Synchronní	Nesynchronní	Nezávisle na čase
Mono- a izosémiotické			
Mluvená forma	---	Tlumočení v rádiu	---
Písemná forma	---	---	Psaný překlad
Mono- a diasémiotické			
Mluvená forma	---	---	Překlad audioknihy
Písemná forma	---	Tlumočení ze znakové řeči	Zápis z porady
Poly- a izosémiotické			
Písemná forma + obraz	Překlad reklam a komiksů	---	---
Mluvená forma + obraz	---	Simultánní tlumočení	---
Mluvená forma + obraz + hudba a zvukové efekty	Dabing	Voice-over, televizní komentář	Divadelní překlad
Poly- a diasémiotické			
Mluvená forma + obraz + hudba a zvukové efekty + Písemná forma	Titulkování	Živé titulkování	---

1.1 Charakteristika audiovizuálního textu

Slovo audiovizuální je ve slovníku cizích slov definováno jako „sluchový a zrakový“ (ABZ slovník cizích slov, ©2005-2006), případně „související se záznamem, uchováním a reprodukcí zvuku a obrazu“ (ABZ slovník cizích slov, ©2005-2006), a již toto slovo tedy naznačuje propojení dvou komunikačních kanálů, jejichž

prostřednictvím probíhá další komunikace buď verbálně nebo neverbálně (viz Tabulka 2). To pak určuje polysémiotický charakter textů. Všechny tyto čtyři složky, tedy akustickou verbální (text per se), akustickou neverbální a vizuální verbální a vizuální neverbální (dále AV, resp. AN, VV, VN), chápeme jako složitý, vzájemně se ovlivňující systém. Zabalbeascoa (2008, s. 23) dokonce tvrdí, že charakter textu mají i věci, které jako text normálně nevnímáme, např. obrazy, při jejichž tvorbě měl malíř určitý komunikační záměr, který může být příjemcem dekodován a interpretován. I v této komunikaci můžeme najít standardy textuality, tedy kohezi, koherenci, záměrnost, přijatelnost, informativnost, intertextualitu a situační kontext.

Tabulka 2: Polyosémiotický charakter audiovizuálního textu
(Zabalbeascoa, 2008, s. 24; Chiaro, 2009, s. 143)

	Vizuální	Akustické
Neverbální	Obrazy, fotografie, gesta, řeč těla	Hudba, zvukové efekty, smích...
Verbální	Psaný text: cedule s názvy ulic, vývěsní štíty s názvem obchodu, SMS	Dialogy, texty písní

Přesnější charakteristiku audiovizuálních textů poskytují „dvě osy audiovizuální komunikace“² (Zabalbeascoa, 2008, s. 26-29), viz Obrázek 1. Tento způsob dělení rozvíjí jednoduchou tabulku výše (Tabulka 2). Horizontální osu tvoří škála, na jejíž levé straně najdeme informace předávané výhradně akusticky, a na straně pravé informace předávané výhradně obrazem. Vertikální osa představuje způsob předávání informací z hlediska jazykového – na jednom pólu stojí komunikace verbální, na druhém neverbální. „Osy audiovizuální komunikace“ tak umožňují přesnější popis komunikačních kanálů, přičemž na souřadnicích 3C (střed osy) se nachází text, který ke komunikaci užívá všech složek (tj. AV, AN, VV, VN) zhruba vyváženě, např. celovečerní film (Zabalbeascoa, 2008, s. 26).

Zabalbeascoa dále uvádí příklady audiovizuálních děl z různých kvadrantů – např. udává, že britský seriál Černá zmije (*The Black Adder*) patří do středu osy, protože ke správnému pochopení textu je třeba využít všech kanálů vyváženě. Naproti tomu uvádí, že seriál Jistě, pane ministře (*Yes, minister*) byl původně rozhlasovou hrou a vizuální složka díla spíše jen dokresluje atmosféru, a proto by jej řadil do levého

² Vlastní překlad, orig.: „the two axes of audiovisual communication“

horního kvadrantu. Typickou ukázkou audiovizuálního díla patřícího do pravého dolního kvadrantu pak jsou němé filmy. (Zabalbeascoa, 2008, s. 30)

Obrázek 1: Dvě osy audiovizuální komunikace (Zabalbeascoa, 2008, s. 26)

	A	B	C	D	E	
1		verbální				1: verbální A: pouze akustické
2						2: spíše verbální B: spíše akustické
3	audio				vizuální	3: verbální i neverbální C: akustické i vizuální
4						4: spíše neverbální D: spíše vizuální
5		neverbální				5: pouze neverbální E: pouze vizuální

Vztahy mezi jednotlivými složkami na kterékoliv ose lze kategorizovat takto: vztah komplementární, redundantní, kontradikční, nekoherentní, estetický a vztah vzájemné odlučitelnosti³ (Zabalbeascoa, 2008, s. 31). Komplementární vztahy (*complementarity*) mezi dvěma prvky značí jejich vzájemnou závislost a ke správné interpretaci musíme brát v úvahu obě složky, protože jedna bez druhé ztrácí smysl. Redundantní vztah (*redundancy*) značí opakování informace v rámci několika kanálů (např. vyjádření kanálem AV: „Stojím na Třídě Svobody“ a zároveň využitím kanálu VV, tedy záběrem kamery mluvčího stojícího u cedule s názvem této ulice). U kontradikce (*contradiction*) jde o užití dvou vzájemně protikladných prvků, což je typické např. pro ironii. Nekoherentní vztah (*incoherence*) je takovým vztahem, kdy jsou oba prvky zkombinovány tak, že postrádají význam. Vztah estetický (*aesthetic quality*) nadřazuje funkci estetickou funkcím jiným. Vztah vzájemné odlučitelnosti (*separability*) určuje, je-li možné, aby jednotlivé kanály existovaly na sobě nezávisle – např. film a doprovodná hudba. (Zabalbeascoa, 2008, s. 31)

U audiovizuálních děl je tedy třeba si uvědomovat, že celkové vyznění díla je ovlivněno nejenom textem jako takovým (nejenom tedy složkou akustickou verbální), ale i dalšími složkami, které jsou nutné a někdy i naprosto nezbytné ke správnému pochopení tvůrčího záměru. Remaelová (Remael, 2008, s. 60) na tuto problematiku

³ Vlastní překlad.

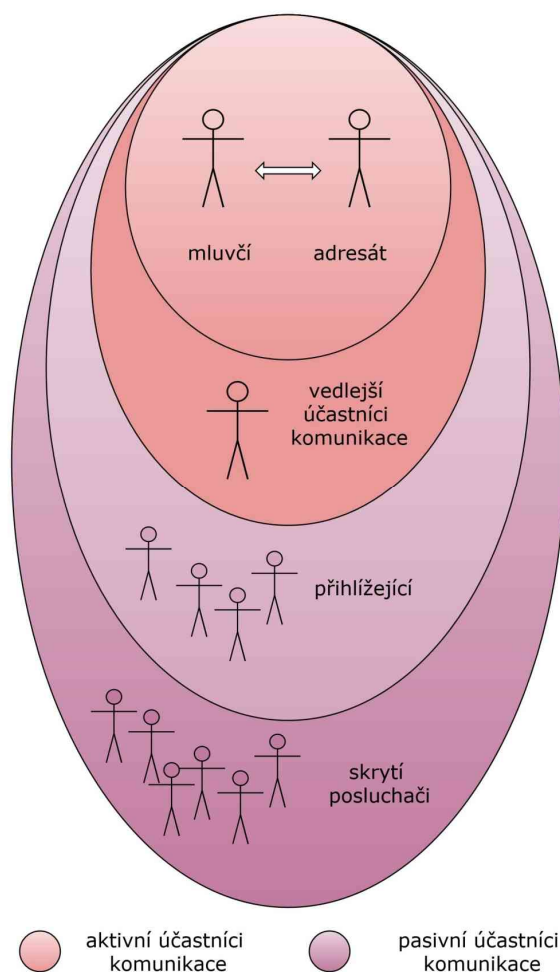
upozorňuje v souvislosti s výukou titulkářů, kteří se často soustředí na překlad verbální informace, ale nevěnují dostatečnou pozornost vzájemné interakci jednotlivých komunikačních kanálů. Přestože translologie jako věda problematiku polysémotické komunikace v rámci audiovizuálních textů neopomíjí, většina vědeckých prací k tomuto typu překladu přistupuje čistě lingvisticky (Gambier, 2006, s. 6–7). Podobný názor má i Zabalbeascoa (2008, s. 23), který tvrdí, že překlad polysémotických textů není některými teoretiky považován za překlad per se, protože takový překlad se zabývá pouze informací verbální.

1.2 Komunikační schéma v audiovizuálních textech

Při rozboru komunikační situace nemůže překladatel u audiovizuálních textů brát v úvahu jenom autora a příjemce textu, ale musí si být vědom toho, že komunikační schéma je v tomto případě složitější a je třeba do něj zahrnout více příjemců textu. Terminologii jsem převzala tak, jak ji uvádí Clark (1996 cit. podle Pedersen 2008), Goffman (1981 cit. podle Pedersen 2008) a Pedersen (2008)⁴. Kromě mluvčího a adresáta se do rozhovoru mohou zapojit i tzv. „vedlejší účastníci komunikace“ (*side participants*) a společně tvoří „aktivní účastníky komunikace“ (*ratified participants*). Mezi „pasivní účastníky komunikace“ (*overhearers*) patří „přihlížející“ (*bystanders*) a „skrytí posluchači“ (*eavesdroppers*), přičemž přihlížející se sice do rozhovoru nezapojují, ale mluvčí si na rozdíl od skrytých posluchačů uvědomuje jejich přítomnost.

⁴ V češtině ji uvádím ve vlastním překladu. Originální verze je uvedena v závorce při prvním výskytu v textu.

Obrázek 2: Clarkův model účastníků komunikace, zpracováno podle Clarka (1996) cit. podle Pedersen, 2008, s. 108

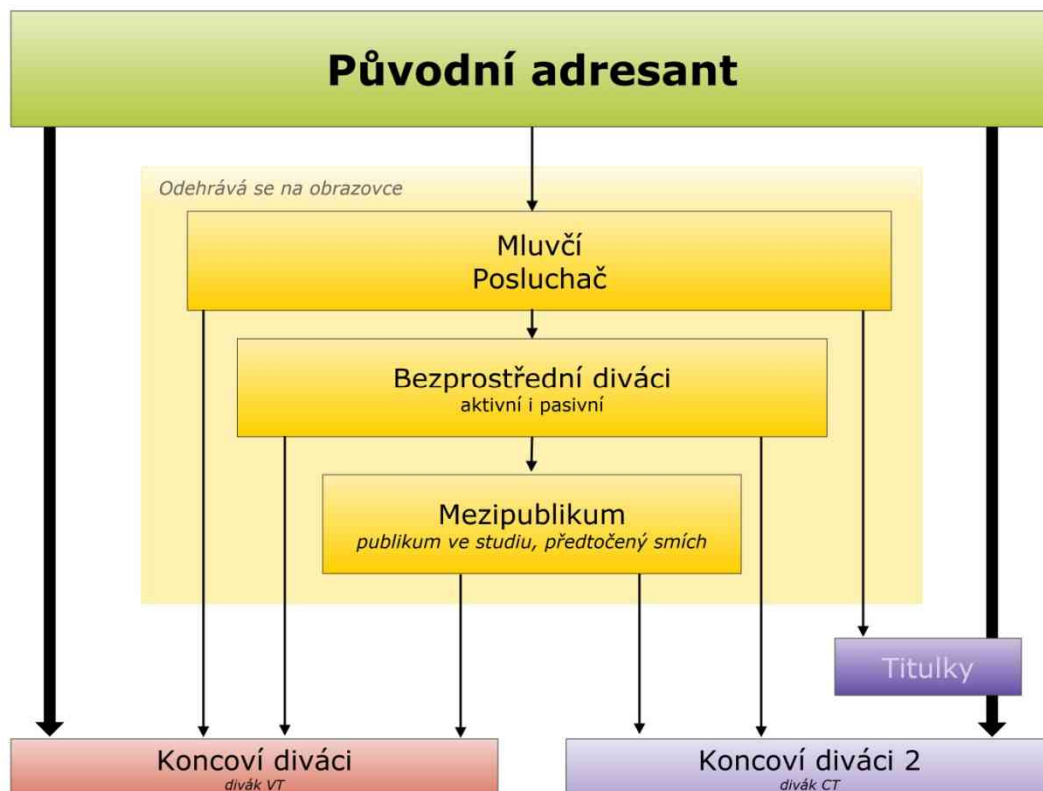


Ač Pedersen (2008, s. 108) považuje toto komunikační schéma (viz Obrázek 2) za dobré, tvrdí, že v případě audiovizuální komunikace neodpovídá reálné situaci, protože diváky řadí do kategorie skrytých posluchačů. Tím se ovšem ztrácí jejich důležitá role v rámci komunikace – je to totiž právě divák, kvůli kterému autoři audiovizuálního díla (tedy scénáristé, producenti, herci atp., viz kapitola 1.4) nějakou komunikační situaci vůbec vytvářejí, a právě s „koncovým divákem“ (*final audience*) komunikují skrze postavy a jejich promluvy (Pedersen, 2008, s. 109). Navíc mohou k dosažení požadovaného efektu (na rozdíl od textů monosemiotických) využívat i tzv. „mezipublikum“ (*intermediate audience*), např. předtočený smích (Pedersen, 2008, s. 109). Mezipublikum může být spojnicí mezi komunikační situací vytvářenou mluvčím, adresátem, příp. i „bezprostředními diváky“⁵ (*immediate audience*) na straně jedné

⁵ Bezprostředními diváky se rozumí vedlejší posluchači, přihlízející a skrytí posluchači.

a koncovým divákem, jehož vnímání této komunikační situace mohlo být reakcí mezipublika ovlivněno, na straně druhé (Pedersen, 2008, s. 110). Ve svém modelu Pedersen (2008, s. 110) také nezapomíná na „druhého koncového diváka“ (*second final audience*), tedy diváka titulkované⁶ verze. Celé Pedersenovo komunikační schéma se zaměřením na televizní pořady znázorňuje Obrázek 3.

Obrázek 3: Komunikační schéma v audiovizuálních textech podle Pedersena (2008, s. 110)



Znalost průběhu tohoto specifického typu komunikace umožňuje překladateli určit hierarchii ilokučních záměrů jednotlivých účastníků a podle toho volit překladatelské postupy.

1.3 Vizualní prvky audiovizuálního textu

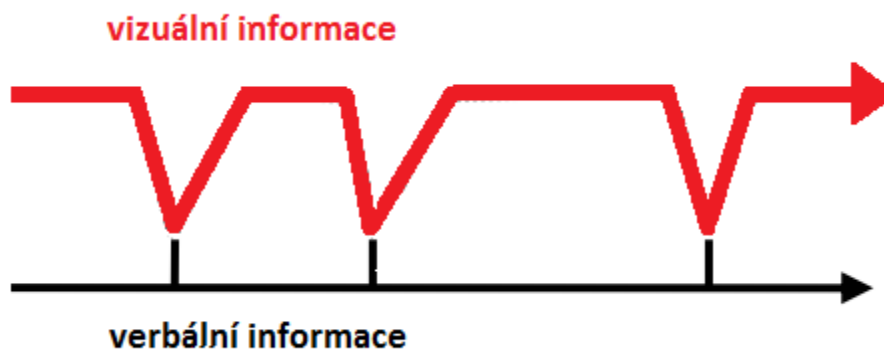
Významným prvkem u překladu audiovizuálních textů je samozřejmě i vizuální stránka díla, která ovšem bývá překladateli opomíjena, protože většina verbální, a tedy

⁶ Pedersen se zabývá výhradně titulkováním, nicméně toto schéma lze vztáhnout na audiovizuální překlad obecně

pro překlad stěžejní, informace je obsažena v akustickém kanálu (Remael, 2008, s. 60). V této kapitole bych chtěla představit základní aspekty této stránky polysémiotických útvarů. Baumgartenová (Baumgarten, 2008, s. 10) tvrdí, že translologie zkoumá vztah mezi verbální a vizuální složkou filmů jenom jako součást procesu synchronizace (viz kapitola 2.1), zatímco předmětem studia Baumgartenové je koheze mezi vizuálními a verbálními složkami, kterou nazývá vizuálně verbální koheze⁷ (tedy synchronie mezi AV a VN). Baumgartenová (Baumgarten, 2005; 2008) ve svých studiích neuvádí označení AV, AN, VV a VN, ale slovo „vizuální“ obvykle užívá místo VN, zatímco slovem „verbální“ označuje to, co je v této práci označované jako AV.

Lingvistické elementy, kterými v dabingu poukazujeme na extralingvistickou realitu, mají dvě základní funkce: buď soustředit pozornost diváků na jediný vizuální element, nebo mají fungovat jako nápodoba normální konverzace (Baumgarten, 2008, s. 10). Demonstrací vizuálně verbální koheze je například exoforická reference, které zcela jasně propojuje AV a VN (viz Obrázek 4), a tak vyzdvihuje jeden konkrétní prvek z množiny VN prvků (Baumgarten, 2005, s. 205). Vizuálně verbální kohezi je důležité chápat jako vzájemnou interakci mezi složkami AV a VN, které se vzájemně doplňují a které je tedy nutné interpretovat společně. (Baumgarten, 2008, s. 12)

Obrázek 4: Explicitní propojení vizuální a verbální složky (podle Baumgarten, 2005, s. 205)



⁷ Vlastní překlad, orig.: „visual-verbal cohesion“

Obrázek 5: Vizualně verbální koheze (podle Baumgarten, 2005, s. 206), zdroj obrázku (NCIS S06E02, 2008; NVS S06E02, 2010)



VT: You ever see **this** guy?
CT: Viděl jsi ho někdy?

Vzájemnou souhrou vizuálních a verbálních prvků (aniž by na ni bylo explicitně poukázáno) může docházet například k ironizaci textu, která by v rámci jediného znakového systému tuto významovou rovinu ztrácela (Baumgarten, 2008, s. 13). Do toho samozřejmě vstupují i prvky AN, např. intonace. Takovou situaci demonstruje Obrázek 6, kde by bez ironického podtónu vytvářeného modulací hlasu a bez vizuální informace vyzněl text úplně jinak.

Obrázek 6: Ironický tón hlasu zdůrazněný vizuální informací, zdroj obrázku (NCIS S06E04, 2008; NVS S06E04, 2010)



VT
A: Everybody okay?
B: Yeah, fine.

CT
A: Jste všichni v pořádku?
B: Jo, dobrý.

Další problematikou je v této souvislosti intersémiotická redundance, které se podrobněji věnuji v kapitole 3.3.4.

1.4 Scénář jako předloha pro překlad

Scénář je text, podle kterého probíhá natáčení filmu a který obsahuje nejenom dialogy jednotlivých postav, ale i informace o tom, jakým způsobem mají být jednotlivé promluvy realizovány, a stručný popis scény, kde se dialogy odehrávají. Rozlišujeme dva typy scénářů, režijní (technický), který informuje o technických informacích týkající se natáčení, a scénář literární, tj. „text předcházející vzniku vizuálně akustického díla, členěný na jednotlivé obrazy a scény, zachycující dialogy, charaktery postav, popisy prostředí atd., zpravidla již s oddělením akustické a optimální složky“ (Encyklopedie CoJeCo, 2000). Scénář je intermediárním typem textu, který není primárně určen ke čtení, ale k dramatickému ztvárnění (Cattrysse a Gambier, 2008, s. 44). Na výsledku se tedy nepodílí jen autor scénáře jako takový („spisovatel“), ale i producenti, režisér, střiháč a herci, které ovlivňuje jejich původ a sociokulturní kontext (Cattrysse a Gambier, 2008, s. 44).

Remaelová (Remael, 2008) i Cattrysse a Gambier (2008) se zabývají tím, jak může překladatelům pomoci znalost základů scénáristiky v jejich činnosti: překladatel by si např. měl být vědom základní výstavby dramatického textu, způsobu charakterizace postav, základů naratologie i funkce jednotlivých dialogů. Je nutné být si vědom toho, že autoři scénářů/textů užívají k charakterizaci svých postav různé prostředky, např. způsob mluvy (Cattrysse a Gambier, 2008, s. 48, 51). Úkolem překladatele je v tomto případě nejen zaznamenat, že je vyjadřování postavy něčím charakteristická, ale zároveň se pokusit styl adekvátně převést, protože je sám o sobě nositelem určité informace. Překladatel by si také měl dát pozor na to, že některé postavy nezůstávají statické, ale naopak se dynamicky vyvíjejí (Cattrysse a Gambier, 2008, s. 48) což může ovlivňovat i způsob jejich řeči a dialogu a čehož mohou scenáristé využít i k implicitním sdělením:

„...co postavy říkají nebo neříkají, případně jakým způsobem to říkají, může divákům pomoci tyto postavy pochopit a vyhodnotit. Dialog navíc může být slovním vyjádřením abstraktních předpokladů nebo motivů, kterým se příběh věnuje. Pro západní scénáristiku

*obecně platí, že se takové myšlenky obvykle vyjadřují implicitně, aby dílo nepůsobilo moralisticky.*⁸ (Cattrysse a Gambier, 2008, s. 50)

Je také rozdíl mezi dialogy a obyčejnou konverzací (zde se nemyslí konverzace jako obyčejný každodenní rozhovor, ale konverzace jako scénáristický termín): dialog je důležitý pro zápletku, zatímco konverzace na ni vliv nemá – i to by měl překladatel brát při své práci v potaz (Cattrysse a Gambier, 2008, s. 52). Také je třeba mít na paměti, že i audiovizuální dílo bylo původně dílem psaným, a i když má konverzace či dialogy působit realisticky a spontánně, stojí za nimi konkrétní autor a ve skutečnosti tedy spontánní nejsou (Remael, 2008, s. 60). Internetová stránka The Script Lab (2013) upozorňuje také na to, že běžná, spontánní konverzace není v žádném případě dialogem: dobrý dialog zní uvěřitelně, ale v žádném případě se nesnaží za každou cenu napodobit spontánní konverzaci. Baumgartenová (Baumgarten, 2005, s. 86) ve své dizertační práci uvádí, že zatímco v běžné konverzaci se hojně vyskytují např. neurčitá a ukazovací zájmena, osobní zájmena v první a druhé osobě, gramaticky nesprávné věty, emfatické prvky, elipsy atd., ve filmových dialozích se vyskytují věty s jasnou syntaktickou strukturou pro snadné vnímání textu, mají jasně dané téma (jsou koherentní), jsou informačně zhuštěné a záměr mluvčích (ilokuce) je dobře pochopitelný.

Remaelová (Remael, 2008, s. 60) i Cattrysse a Gambier (2008, s. 42) se shodují na tom, že je důležité vědět, že psaní dialogů je při práci na scénáři až posledním krokem. Remaelová (Remael, 2008, s. 60) zdůrazňuje, že dialogy jsou spíše nástrojem, jak dosáhnout celkového dojmu, a protože jsou psány až poté, kdy byla definována a rozepsána hlavní zápletky i zápletky vedlejší, měl by se i překladatel oprostít od soustředění se pouze na překlad od dialogu k dialogu, jak to bývá obvyklé, ale vnímat film i jako celek.

⁸ Vlastní překlad, orig.: „...what they say or do not say and how they say it may guide the viewer in understanding and judging the characters. In addition, dialogue may help verbalise more abstract ideas about a premise or theme that is treated throughout the narrative. In Western mainstream screenwriting, this is normally done in an implicit way so as not to appear preachy.“

2 Dabing a jeho překlad

Dabing může být definován takto:

„Dabing je nahrazení původních dialogů takovou zvukovou stopou, která co nejvěrněji kopíruje časování, frázování i pohyby rtů dialogů původních.“⁹ (Luyken a kol., 1991 cit. podle Mona Baker a Braňo Hochel, 1998, s. 74)

Je izosemiotickým překladem (viz Tabulka 1), což poukazuje na to, že původní dílo bylo určeno k vnímání poslechem a že kanál vnímání textu se nemění ani v překladu (na rozdíl od titulků, viz Tabulka 1 a kapitola 2.3).

Olga Walló (1986) považuje dabing za specifickou formu překladu, kterou porovnává s tlumočením, a zdůrazňuje nutnost synchronizace:

„[dabing] aspiruje na to, aby zprostředkoval nejen věcnou informaci – kdo je vrah – ale usiluje být již překladem v plném smyslu tohoto slova – tj. poskytnout divákovi v živlu jeho mateřštiny umělecky emocionální zážitek adekvátní zážitku diváka v jazykové sféře originálu.“ (Walló, 1986, s. 6)

Frederic Chaume Varela (2004, s. 35) chápe synchronizaci jako jednu z nejdůležitějších oblastí ovlivňujících dabingový překlad. Mezi další oblasti důležité pro dabingový překlad navíc Chaume (2004, s. 35) řadí mluvený charakter textu (viz kapitola 1.4) a vztah mezi AV a VN složkou díla (viz kapitola 1.3).

2.1 Proces vzniku dabingu

Zřejmě nejaktuálnější informace o procesu výroby dabingu v České republice lze nalézt v diplomové práci Petry Posledníkové (2008), která údaje ze starších českých knih (Walló, 1986; Kautský, 1970; Boháčová, 1976) ověřovala ve studiu LS PRODUCTION. Žádné novější údaje se mi dohledat nepodařilo.

Každý výrobní proces dabingu začíná tím, že klient zadá agentuře práci. Ta následně odesílá toto zadání překladateli, který poté předává dokončený překlad

⁹ Vlastní překlad, orig.: „Dubbing involves the replacement of the original speech by a voice track which attempts to follow as closely as possible the timing, phrasing and lip movements of the original dialogue.“

úpravci dialogů. Pro Walló (1986) i Kautského (1970) je úprava dialogů již další fází, jejímž vykonavatelem je úpravce dialogů. Kdo jím je, či kdo jím být může, už Walló neříká. Různé publikace či články (Walló, 1986; Kautský, 1970; Makarian, 2005) kladou na dabingového překladatele velké nároky, např. zmiňují cit pro jazyk a důležitost jejich práce – stručný souhrn lze nalézt v kapitole 3.1.2 diplomové práce Petry Posledníkové (2008, s. 30). V podstatě ty samé vlastnosti ovšem uvádí i u úpravce dialogů, kde dokonce říká, že „může dojít k případu, že... musí překlad úplně změnit, použít vlastní překlad“ (Posledníková, 2008, s. 30). Makarian (2005) tvrdí, že úprava dialogů je mnohem důležitější, neboť jde o finální produkt, který nakonec putuje k divákovi. Role překladatele a úpravce ale i pro něj zůstává oddělená a navíc tvrdí, že „nie je nutné, ale vhodné, aby sa [úpravce] minimálne orientoval v jazyku originálu“ (Makarian, 2005, s. 54). Z výše uvedeného tedy vyplývá opodstatnění např. Chaumeova přístupu (2004, s. 37), který tvrdí, že upravovat dialogy by měl především překladatel obeznámený se specifiky práce s dabingovým překladem.

Úpravce, který text mimo jiné označuje časovými kódy, jej odevzdává dramaturgovi, zodpovědnému za kontrolu textu, a to zvláště tehdy, pokud se na práci podílelo více překladatelů či úpravců (Posledníková, 2008, s. 32). Následně s textem začíná pracovat režie a zvukaři a v průběhu natáčení do něj mohou zasáhnout i herci (Posledníková, 2008, s. 32).

Proces výroby dabingu se v každé zemi či studiu trochu liší, nicméně většina prvků je stejná (Martínez, 2004, s. 3), což potvrzuje i popis procesu výroby dabingu ve Španělsku a Katalánii (Martínez, 2004), který se od výrobního procesu v České republice liší jen v některých aspektech: klient (např. televizní stanice) do dabingového studia pošle film i se scénářem a podrobnějšími instrukcemi (ty se týkají jak překladatelského zadání, např. jak si přeje převádět vizuálně verbální informace, tak i požadavků na realizaci dabingu, jako je určení rolí konkrétním hercům). Vedoucí produkce potom zadává překlad, přičemž překladateli obvykle dodává film jako takový a scénář (nikoliv dialogovou listinu). Proto musí překladatel pečlivě sledovat i přiložený film. Po dokončení se překlad může poslat korektorovi, ale není to pravidlem. Úpravu dialogů má na starosti buď překladatel, nebo korektor, ale také se může stát, že dialogy upravuje režisér dabingu či dokonce herec. Poté se překlad posílá produkci. Asistent produkce segmentuje text podle daných pravidel a přiděluje jim časové kódy, na jejichž základě se určuje, v kolika segmentech se která postava objevuje, a sestavuje se

harmonogram natáčení, jehož dodržování kontroluje dabingový režisér, který dohlíží i na casting herců a následně i na jejich výkony. (Martínez, 2004, s. 3–7)

2.2 Synchronizace

Synchronizace, jak bylo zmíněno výše, je jednou z oblastí, která překladatelský proces ovlivňuje nejvýrazněji (Chaume, 2004, s. 35). Jedná se totiž o soulad překladového textu s obrazovou složkou audiovizuálního díla jako např. s pohyby rtů či s gesty herců. Tento soulad nikdy nemůže být dokonalý, protože dokonalého synchronu, jak se shodují Walló (1986), Chaume (2004) i Paquin (1998), dosáhnout nelze. Synchronizaci nazývají iluzí či „uměním optického klamu, uměním zdání“ (Walló, 1986, s. 12).

2.2.1 Různé přístupy k synchronizaci

Podle Frederica Chaumeho (2004, s. 35) existují různé pohledy na synchronizaci a jmenuje konkrétně tyto: profesionální přístup (*professional approaches*), funkcionalistický přístup (*functionalist approaches*), polysystémový přístup (*polysystemic approaches*) a kinematografický přístup (*cinematographic approach*)¹⁰, kam počítá sám i sebe.

Pro zástupce profesionálního přístupu je charakteristické, že výsledný produkt nemá divákům znít jako překlad a jeho hlavní prioritou je kvalitní synchron a na vzniku finálního produktu se podílí úzký okruh zainteresovaných osob (Chaume, 2004, s. 36). Chaume (2004, s. 36) tvrdí, že jde v podstatě o funkční přístup, který ovšem není zakotven v akademickém prostředí. Odpovědnost za synchron má především úpravce dialogů a dabingový režisér, kteří zasahují i do překladu, a to i když jejich znalost výchozího jazyka není dostatečná (Chaume, 2004, s. 37). Domnívám se, že do této skupiny by se dala řadit i Olga Walló a Robert Paquin.

Funkční přístup se od předchozího liší tím, že synchron zkoumá i z teoretického hlediska¹¹. Opět je důležité, aby dabing diváka nerušil a nepůsobil cize (Chaume, 2004, s. 38).

¹⁰ Vlastní překlad

¹¹ Jedním z prvních byl István Fodor a jeho dílo „Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects“

Polysystémový přístup chápe synchronizaci jako aspekt naturalizace, která je pro dabingový překlad jednou ze základních norem. Je to spíše deskriptivní přístup popisující synchron jako součást polysystému. (Chaume, 2004, s. 39)

Kinematografický přístup zahrnuje do úvah o audiovizuálním překladu také poznatky z filmové vědy, ovšem zatím není považován za homogenní skupinu (Chaume, 2008, s. 40). Audiovizuální texty chápou jako souhru několika znakových systémů (např. proxémika, kinezika, lingvistický kód, způsob záběru apod.), které považují za funkční celek (Chaume, 2008, s. 41).

2.2.2 Typ překládaného textu, adresát a jejich vliv na synchronizaci

Jedním ze základních faktorů je žánr překládaného audiovizuálního textu (jako např. dokumentární filmy, animované filmy nebo hrané filmy) a také adresát, tedy kdo je cílovým divákem.

Hrané filmy či televizní seriály vyžadují synchronizaci nejvyšší kvality (Chaume, 2004, s. 46). U dokumentárních děl, jejichž primární funkcí je funkce informativní, se často využívá tzv. voice-overu, kdy je originální zvuk zeslaben a divák jej může slyšet na pozadí. Synchronizace je tedy v tomto případě téměř nulová a dodržuje se snad jen izochronie, a i ta pouze částečně – omezuje se pouze na to, aby překlad i originál končily promluvu ve stejné chvíli (Chaume, 2004, s. 46).

V animovaném audiovizuálním díle kreslené postavy vlastně ani nevyslovují skutečná slova, a tak fonetický synchron je významný jen ve chvíli, kdy postava otevírá ústa tak zřetelně, že nemůže vyslovovat nic jiného než otevřenou samohlásku. Navíc cílovými adresáty bývají často děti, pro které není fonetický synchron tak důležitý. Mnohem větší důraz je kladen na synchron kinetický, jelikož dětské pořady často využívají až přehnaných gest. Je tedy nutné, aby byl VN kanál synchronní s kanálem AV. (Chaume, 2004, s. 46)

Jak bylo zmíněno výše u animovaných děl, při dabování filmu či seriálu pro děti není fonetický synchron uplatňován tak, jako u filmů či seriálů pro dospělé. Chaume (2004, s. 48) zároveň zdůrazňuje, že i když jsou seriály ve výchozí kultuře určeny pro adolescenty a v cílové kultuře pro děti mladšího věku – jako typický příklad zmiňuje japonské animované seriály – je důležité přizpůsobovat překlad konvencím cílové kultury a nikoliv kultuře výchozí.

2.2.3 Typy synchronizace

V této části se věnuji názorům tří autorů. Robert Paquin, rozlišující synchron fonetický, sémantický a dramatický, je kanadský překladatel a úpravce dabingu a v jeho pojetí, jež je zaměřeno především prakticky, obě tyto role splývají (Paquin, 1998). Olga Walló, česká překladatelka a režisérka dabingu, naopak role překladatele a úpravce odděluje. Synchron popisuje spíše prakticky z pohledu úpravce, nikoliv z pohledu translologa či akademika (Walló, 1986, s. 13). Frederic Chaume Varela je španělský translolog zabývající se především dabingovým překladem. Popisuje synchron kinetický (*kinesic synchrony*), izochronii (*isochrony*) a fonetický synchron, který nazývá *lip-sync*, ale explicitně uvádí, že jde v jeho pojetí o synonymum k synchronu fonetickému (Chaume, 2008, s. 129), proto jej v této práci budu nadále označovat takto.

Kategorizaci synchronu na fonetický synchron, kinetický synchron a izochronii považuji za vhodnější než kategorizaci Paquinovu – zatímco Chaume (2008) se věnuje jen synchronu a uvádí překladatelské postupy, kterými jej můžeme dosáhnout, Paquinovo (1998) pojetí synchronu zahrnuje i záležitosti, které se synchronu jako takového netýkají, např. překlad přízvuku v rámci kategorie dramatického synchronu (viz kapitola 2.2.3.2). Walló (1986) se synchronu věnuje jen z praktického hlediska, nikoliv z hlediska akademického (viz kapitola 2.2.3.1).

Nejprve se stručně věnuji pohledu Olgy Walló, poté charakteristice Paquinových dvou kategorií sémantického a dramatického synchronu a podrobněji se budu věnovat synchronu tak, jak jej rozdělil Chaume, protože jeho kategorizace je modernější a z pohledu translologa ji považuji i za přesnější – proto budu v této práci užívat jeho terminologii.

2.2.3.1 Olga Walló

Walló (1986) v souvislosti se synchronizací již nehovoří o překladateli, ale o úpravci, který s textem pracuje různými způsoby – vizuální typ úpravce pozoruje především pohyby úst herců a pracuje s textem poněkud volněji než auditivní typ úpravce, který vnímá spíše rytmus a zvukovou stránku textu. Walló (1986, s. 12) dále nazývá synchron „uměním synonym“ a zmiňuje potřebu zachovávat nejen rytmus a délku promluv, ale i jejich intencionální obsahy (Walló, 1986, s. 13), tedy v podstatě hovoří o dramatickém synchronu, jak jej popisuje Paquin (1998).

Dále se pak Walló věnuje obvyklým chybám úpravců, zahrnujícím např. nepřírozené dělení vět (oddělení větných členů, které patří k sobě – kondicionálový tvar slovesa být a významového přičestí minulého), příliš krátké či dlouhé překlady (tedy nedodržení izochronie) a nerespektování rytmu cílového i výchozího jazyka (Walló, 1986, s. 16–17). Walló také doporučuje, aby překladatel překládal „co možná nejvěrněji od jednoho interpunkčního znaménka ke druhému“ a dále aby „uváděl vlastní jméno na stejném místě ve větě jako v jazyce originálu“ (Walló, 1986, s. 10, 11). To považuji za poměrně vhodný postup, který ostatní autoři neuvádějí – pravděpodobně se mu blíží Chaume (2008, s. 137) se svou repeticí (viz kapitola 2.2.3.3). Dodržování tohoto doporučení Walló můžeme pozorovat i na příkladech (1)–(4).

Z výše uvedeného je patrné, že i když se Walló ve svém textu věnuje většině aspektů synchronizace (snad kromě zpracování vizuální informace), nevěnuje se jim systematicky a ani je nedělí do zvláštních kategorií (v jejím textu neexistuje žádné stručné shrnutí veškerých specifik synchronizace), ale zdůrazňuje především praktickou stránku věci, tedy že dabingový překlad poté bude sloužit k dramatizaci a přednesu a musí se herci dobře vyslovovat (Walló 1986, s. 16–17).

- (1) **Officer David**, the liaison position with **NCIS** is being terminated.
Agentko Davidová, pozice styčného důstojníka **NCIS** byla zrušena.
- (2) **McGee**, I'm moving you across to the cyber crimes unit.
McGee, přesunete se do útvaru počítačové kriminality.
- (3) **DiNozzo**, you've been reassigned. Agent afloat, **USS Ronald Reagan**.
Dinozzo, vy jste přeřazen. Plovoucí agent na **USS Ronald Raegan**.
- (4) **Agent Gibbs**, meet your new team.
Agente Gibbsi... čeká vás nový tým.¹²

¹² Všechny příklady z podkapitoly 2.2.3, konkrétně (1)–(7), byly převzaty z originálu a dabingu první epizody šesté řady seriálu NCIS (NCIS S06E01, 2008; NVS S06E01, 2010).

2.2.3.2 Robert Paquin

Fonetický synchron

Paquinův pohled na fonetický synchron se shoduje s pohledem Chaumeho, který jej ovšem popisuje teoretičtěji, a proto jej zmíním až v kapitole popisující Chaumeův přístup (kapitola 2.2.3.3).

Sémantický synchron

Sémantický synchron, tedy má-li cílový text stejný význam jako text výchozí, má obvykle přednost před synchronem fonetickým (zvláště pak u textů, kde je nutná exaktní terminologie), ale může nastat i situace, kdy je tomu jinak – např. je možné, že se v originále vyskytuje číslo pro děj filmu naprosto nepodstatné, a proto jej může překladatel zaměnit za jiné, které více odpovídá pohybu rtů herce (Paquin, 1998). Nicméně se domnívám, že s tímto přístupem musí být překladatel velmi opatrný, a to zvláště v případě seriálů, kde i zdánlivě často nepodstatná věc bývá využita v dalších řadách (obvykle se dabuje jedna řada jako celek a překladatel by tedy měl mít přehled o tom, co se bude dít alespoň v rámci jedné řady) a divákům pak tedy mohou vinou špatného úsudku překladatele unikat souvislosti. Např. úpravce dabingu seriálu JAG, zřejmě právě z důvodu zachování fonetického synchronu, změnil mimo jiné hodnot hlavní postavy Harmona Rabba – to samozřejmě neuniklo pozornosti diváků (Lopuch.cz, ©2001-2011).

Dramatický synchron

U dramatického synchronu Paquin (1998) popisuje synchronizaci obrazu a zvuku, např. kývne-li osoba na znamení souhlasu a přitom se k tomu slovně vyjadřuje, musí tomu odpovídat i překlad. To samozřejmě představuje problém, protože v některých jazycích kývnutí hlavou může naopak znamenat nesouhlas (Paquin, 1998).

Dále sem spadá úroveň jazykového vyjadřování postav, idiomatické výrazy i akcent – v tomto případě zmiňuje strategii, která spočívá především ve volbě slov, např. osoba hovořící britskou angličtinou bude volit vyšší styl a tím se bude lišit od ostatních. Pokud to ovšem není možné, pak by měl podle Paquina (1998) překladatel dát informaci o původu postavy např. v promluvě jiné postavy.

2.2.3.3 Frederic Chaume Varela

Chaume (2008, s. 129) nepřikládá důležitost tomu, kdo úpravu překladu na dabingový scénář provádí, pouze popisuje synchronizaci jako takovou, a zmiňuje-li člověka zodpovědného za synchron, vždy uvádí překladatele i úpravce dialogů. Sémantický synchron, jak jej pojímá Paquin (1998), vůbec nepovažuje za druh synchronizace a tvrdí, že se spíše jedná o zvláštní typ koherence (Chaume, 2004, s. 45).

Kinetický synchron

Kinetickým synchronem se rozumí soulad mezi akustickou složkou díla a kinezikou (tedy součástí vizuální složky), je-li tato pro pochopení audiovizuálního díla nutná a nemůže-li ji divák pochopit (Chaume, 2008, s. 132). Příkladem může být buď kývnutí na znamení souhlasu nebo čínské počítání na prstech – to, co v České republice znamená dva, znamená pro Číňana osm. Kineziku je podle Chaumeho (2008, s. 132) nutné explikovat, když je pochopení gesta důležité pro pochopení významu a pokud by jeho opomenutí znamenalo „probuzení z kinematografického snu, jež je vědomě uzavřenou dohodou mezi divákem a dílem“¹³. Často jsou tato gesta doprovázená i slovy, která vyjadřují jejich význam – překladateli pak stačí vhodně (tak, aby diváka nevyrušovala z „kinematografického snu“) přeložit jenom informaci obsaženou v AV kanálu: pokud tedy postava kývá hlavou, měla by promluva, kterou pronáší, obsahovat nějaké souhlasné tvrzení – to může být problém při překladu z jazyka, kde kývnutí naopak znamená nesouhlas, jako např. v katalánštině (Chaume, 2008, s. 132). Z překladatelských postupů Chaume (2008, s. 133) doporučuje najít přirozený ekvivalent ve cílovém jazyce, ale pokud toto není možné, pak by měl překladatel volit substituci a najít slova nebo fráze s podobným sémantickým významem, či užít nějakého novotvaru, který je v souladu s pohyby těla – Chaume uvádí náhradu anglického „Oops!“ při klopýtnutí za „¡Ep!“, které foneticky odpovídá originálu, což je důležité zvláště při záběru zblízka (Chaume, 2008, s. 133). V případě, že nelze využít částečnou substituci, hovoří podobně jako Paquin (viz kapitola 2.2.3.2) o možnosti úplné substituce a změně sémantického významu. Ovšem zdůrazňuje, že by nemělo docházet

¹³ Vlastní překlad, orig.:waking up from the cinematographic dream consciously agreed between the film and the viewer“

ke změně celkového vyznění filmu nebo změně v povaze postavy (Chaume, 2008, s. 134).

Izochronie

Je-li dabing izochronní, pak délky jednotlivých výpovědí cílového textu odpovídají délce výpovědí výchozího textu. Je tedy, podobně jako fonetický synchron, ovlivněn artikulací. Chaume (2008, s. 134) tvrdí, že pokud není dabing izochronní, pak si diváci všimnou chyby mnohem spíše než chybě ve fonetickém synchronu. Tento typ synchronu se uplatňuje i u titulků, kde ovšem není tak striktní jako u dabingu. Z překladatelských postupů se uplatňuje amplifikace, jako např. repetice, glosa, perifráze, anakolut, parafráze, synonyma, antonyma, hyperonyma, hyponyma apod., a redukce, jako např. redukce vlastních jmen, pozdravy, oslovení, deixe, hyponyma, hyperonyma, antonyma, synonyma a vynechání prvků, které jsou již vyjádřeny obrazem, atd. (Chaume, 2008, s. 135)

Příklady vynechávek z důvodu zachování izochronie najdeme v příkladu (5), kde bylo užito postupu redukce i k dosažení fonetického synchronu (viz níže). Konkrétně jde o vynechání vlastního jména postavy, která není pro děj seriálu podstatná.

(5) High school math, **Pringle**. What's your point?

Středoškolské počty. Copak?

Fonetický synchron

Fonetickému synchronu, neboli přizpůsobení překladu pohybům úst, se poprvé podrobně věnoval v r. 1976 István Fodor. Podle Chaumeho (2008, s. 135) se v dabingové praxi dodržuje fonetický synchron především při záběrech zblízka, kdy kamera zabírá obličej postavy. Pro dabing jsou důležité tři typy kódů – lingvistický (slova s obouretnými souhláskami nebo otevřenými samohláskami), pohybový (realizace slov herci) a kód záběru, tedy záběry zblízka (Chaume, 2008, s. 136).

U fonetického synchronu nejde o to nahradit konkrétní hlásku ve výchozím textu stejnou hláskou v textu cílovém, nicméně je třeba nahrazovat otevřené samohlásky samohláskami otevřenými a obouretnou souhlásku obouretnou nebo zuboretnou souhláskou – jde o to, aby bylo zachováno zdání reality (Chaume, 2008, s. 136).

U tohoto typu synchronu se mohou uplatňovat následující překladatelské metody: repetice, změna slovosledu, substituce, redukce, amplifikace a vynechání či přidání informace (Chaume, 2008, s. 137). Repetice se týká slov, která jsou podobná ve výchozím i cílovém jazyce a velmi často jde o slova převzatá (srovnatelně viz Olga Walló, kapitola 2.2.3.1). Potřebujeme-li na určitém místě konkrétní foném, nemusíme se nutně zaměřovat jenom na obměnu slova jako takového, ale můžeme kýženého efektu docílit i změnou slovosledu, příp. změnou struktury věty (Chaume, 2008, s. 137). To nám, zvláště v jazyce s volným slovosledem jako je čeština, umožňuje zachovat „umění zdání“ (Walló, 1986), aniž bychom příliš manipulovali s informací ve větě. Substitucí se rozumí substituce např. za hyperonymum, synonymum apod. Redukce nebo naopak amplifikace dosáhneme kombinací metod předchozích. Chaume (2008, s.137) tvrdí, že vynechání či přidání informace by za normálních okolností bylo v překladu považováno za chybu, ale zvláště v případě dabingu toto neplatí.

Příklad vynechání informace viz (5). Příklad repetice slov stejných ve výchozím i cílovém jazyce můžeme vidět v příkladu (6).

(6) **Agent** Gibbs, meet your new **team**.

Agente Gibbsi, čeká vás nový **tým**.

Příklad (7) je ukázkou delece informace (konkrétně vlastního jména) a substituce dlouhého „matematika“ za „počty“, což je vlastně ekvivalent předmětu „matematika“ na prvním stupni základní školy. Navíc chtěl mluvčí dát touto větou najevo určitý despekt vůči svému podřízenému. Protože se výslovnost angličtiny se liší od její psané podoby, uvádím anglickou větu ve fonetické transkripci IPA. Protože psaná a mluvená forma se v češtině příliš neliší, do IPA ji nepřepisují.

(7) haɪ sku:l mæθ prɪn gəl wɒts jɔː pɔɪnt
 stře do škol Ské poč ty co pak

2.3 Výhody a nevýhody dabingového překladu

V této podkapitole se stručně vyjadřuji nejen k výhodám a nevýhodám dabingového překladu, ale také ke srovnání dabingu a titulků, dvou nejčastějších způsobů převodu audiovizuálních děl v České republice.

Nespornou výhodou dabingového překladu je jeho izosémiotický charakter, tedy že kanál vnímání cílového a výchozího textu se neliší a oba jsou určeny pro hlasitý přednes. Můžeme tedy dodržet prvky mluveného jazyka, např. nespisovné koncovky, které na rozdíl od psané podoby znějí přirozeně a diváka nijak neruší. Další z toho vyplývající výhodou je možnost plně se soustředit na vizuální stránku díla – jednak není obraz rušen titulky a jednak divák nemusí vnímat psané verbální informace a poté ještě věnovat pozornost obrazu.

Co se týče nevýhod dabingu, je poměrně častým argumentem nejen ztráta přirozeného rytmu a melodie jazyka, ale i to, že diváci dabované verze jsou ochuzeni o hercův hlas (Kautský, 1970, s. 21; Danjun, 2009, s. 161). Danjun (2009, s. 162) dále mluví o ztrátě přízvuku, který může být důležitý pro děj filmu (např. *West Side Story*, kde podle přízvuku určíme příslušnost k jednomu nebo druhému gangu), příp. určuje hodnotu hereckého výkonu, kterou divák dabované verze nemůže ocenit, např. polský přízvuk Meryl Streepové ve filmu *Sofiina volba*. Někteří autoři (Kautský, 1970) ovšem s tímto tvrzením nesouhlasí, srovnatelně viz „Tvůrčí a technologické postupy filmového dabingu“ (Boháčová, 1976, s. 3).

Zatímco zastánci titulkování vyčítají dabingu ztrátu či změnu informace v důsledku nutnosti přizpůsobovat se požadavkům na synchron, obhájci dabingu tvrdí to samé o titulcích – pokrývají prý pouze jednu třetinu dialogů, což „vyvolává zvýšené riziko tvorby nevýstižných či nesrozumitelných překladu, které mohou zásadním způsobem pozměnit smysl dialogů a ochudit tak diváka“ (Bajerová a kol., 2002-07).

3 Převod kulturně specifických prvků

Kulturně specifické prvky patří do pragmatické roviny textu a překladatel musí vycházet ze znalostí výchozího i cílového jazyka a kultury – a to nejenom znalostí cílového čtenáře, ale i čtenáře výchozího. V této kapitole se budu věnovat kategorizaci kulturně specifických prvků, kritériím ovlivňujícím jejich překlad, dále pak různým překladatelským postupům, kterými můžeme charakterizovat jejich převod, a v neposlední řadě i konkrétním poznámkám k převodu jednotlivých prvků.

Jan Pedersen (2005) rozděluje kulturně specifické prvky na intralingvistické a extralingvistické. Intralingvistickými kulturně specifickými prvky se rozumí idiomy, přísloví, slang a dialekty, zatímco kulturně specifické prvky extralingvistické odkazují na pojmy mimo jazykový systém, např. názvy institucí (Pedersen, 2005, s. 2). Do kulturně specifických prvků se řadí i humor, který se může podobně jako kulturně specifické prvky dělit na intralingvistický a extralingvistický: intralingvistickým humorem se rozumí slovní hříčky založené např. na homonymií, nepřímé aluze atd., humor extralingvistický je charakteristický odkazem na kulturní realie (Jaskanen, 1999). V této práci se chci zaměřit na kulturně specifické prvky v užším slova smyslu a problematikou překladu humoru se tedy nebudu zabývat.

Kulturně specifické prvky rozděluji na intralingvistické a extralingvistické, a to konkrétně takto: mezi intralingvistické kulturně specifické prvky řadím idiomy, dialekty, slang, problematiku jazykové zdvořilosti (tykání, vykání, oslovení) a také aluze na literární či filmové realie¹⁴. Mezi extralingvistické kulturně specifické prvky pak přírodovědná a geografická pojmenování, prvky materiální kultury, prvky sociální kultury, prvky organizace společnosti, aktivity, zvyky, gesta a zvyklosti – tyto tzv. kulturní kategorie popisuje Newmark (1998, s. 95).

¹⁴ Aluzi zde chápu v širším slova smyslu než je aluze literární, viz kapitola 3.1.3.

3.1 Intralingvistické specifické prvky

3.1.1 Jazyková etiketa

Jazyková zdvořilost je definována jako „konvenční sociální postoj a projev úcty a takové chování, které je přijatelné a nekonfliktní a které má v jazyce různé vyjádření“ (Čermák, 2001, s. 298). Jazyková etiketa a její konkrétní gramatická realizace je určena pragmaticko-společenskými faktory, např. společenskou symetrií či asymetrií (Kufnerová, 2003b, s. 160). Řadí se sem mimo jiné oslovení, pozdravy, blahopřání apod. Mezi češtinou a angličtinou nacházíme rozdíly jak ve vyjádření gramatickém (zájmena a tvary sloves), tak i v oslovení a odlišných zdvořilostních frázích, kdy např. „*Hello*“ je ve formálnější situaci běžně substituováno českým „*Dobry den*“.

Tykání a vykání, tedy české prostředky vyjádření neformálních, resp. formálních vztahů mezi lidmi pomocí zájmen či tvarů sloves (Čermák, 2001, s. 292), představují překladatelský problém a záleží na přesné charakteristice postav i vztahů mezi nimi.

3.1.1.1 Oslovení a zdvořilostní fráze

Oslovení je definováno jako „ustálená forma začátku (orálního) kontaktu s komunikativním partnerem, založená zvl. na užití osobního jména (vokativu) a/n. určitého zájmena, obv. 2. osoby“ (Čermák, 2001, s. 268). Čermák (2001, s. 38) dále dává oslovení do přímé souvislosti s kulturou a typem uplatňované zdvořilosti.

Levý (2012, s. 111) tvrdí, že zachovávat se mají jenom výrazy, které čtenáři připadají dobově charakteristické, a v souvislosti s oslovením zmiňuje, že je mnohem vhodnější užívat českého úzu. Konkrétně zmiňuje doslovné překlady slova „*pane*“, které by podle něj bylo lepší vynechat, příp. překlad amerického „*How do you do*“ jako „*jak se daří*“, a podobně se vyjadřuje i o konvencích týkajících se oslovování, tedy např. „*pane profesore*“, místo „*profese Higginsi*“ (Levý, 2012, s. 112).

Podle Kufnerové nepůsobí překlad zdvořilostních obrátů větší problémy, protože je to otázkou znalosti komunikativní hodnoty výrazu ve výchozím textu (Kufnerová, 2003b, s. 162). Straková (2003b, s. 167) upozorňuje při překladu oslovení na to, že u ženských variant je třeba přechylovat (lékařku tedy oslovovat „*paní doktorko*“) a že existují jisté zvyklosti týkající se oslovování funkcionářů jako prezident, premiér atd.

3.1.2 Idiomy

Frazém je definován jako „kombinace prvků (zvl. forem lexémů) různé funkce a typu, z nichž aspoň jeden je z hlediska ostatních členem extrémně omezeného a uzavřeného paradigmatu“ (Čermák, 2001, s. 239). Rozdíl mezi frazémem a idiomem je terminologického rázu – o frazému mluvíme, pokud chceme hovořit o formální stránce věci, o idiomu, pokud nás více zajímá sémantické hledisko (Čermák, 2007, s. 33). Proto je v této práci nazývám idiomy. Idiomem či frazémem se rozumí rčení, přísloví, pořekadla, formule, přirovnání, binomiály a frazémy synsématické.

Z formálního hlediska můžeme rozlišit frazém lexikální („*prozvonit*“), frazém kolokační a frazém propoziční, tj. větný (Čermák, 2007, s. 33). Další dělení je založeno na sémantické složce, můžeme tedy rozlišit frazémy somatické („*hořelo mu za patama*“), paralingvistické („*mávnul nad tím rukou*“), příp. animální či botanické (Čermák, 2007, s. 34).

Idiomy mají hlavně význam pragmatický, přičemž nejdůležitější jsou složky expresivní, symbolické a evaluativní. Co se týče expresivity, užití idiomu může být v kontrastu s textem okolním, užívá např. diminutiva, eufonii, nespisovné prvky apod. Symbolická složka významu je založena na asociacích a začlenění podle kontextu a evaluativní složka významu vyjadřuje hodnocení mluvčího, „*letí jako vítr*“ (Čermák, 2007, s. 39). Idiomy jsou závislé na kontextu a díky vysoké míře vágnosti umožňují jeho aktualizaci (Čermák, 2007, s. 39).

Při překladu frazeologismů jde především o kulturní substituci (Straková, 2003a, s. 85), Hervey a Higgins kromě substituce zmiňují i parafrázi s eventuální exegezí, tedy vysvětlením (Hervey a Higgins, 2002, s. 36), např. „*Jak praví jedno moudré čínské přísloví...*“. Dále si překladatel musí uvědomit, že frazeologie se v závislosti na čase velmi mění (Straková, 2003a, s. 89).

3.1.3 Aluze

Aluze neboli narážka je definována jako „záměrná, avšak nepřímá a jen částečná citace textu, zpravidla i bez uvedení autora“ (Čermák, 2001, s. 225). Leppihalmeová (Leppihalme, 1992, s. 183-4) chápe aluzi v širším smyslu, tedy nejenom jako intertextuální odkazy, ale i odkazy k různým prvkům výchozí kultury – takto chápu aluzi i v této práci. Aluze představuje překladatelský problém, protože vychází

z předpokládané znalosti čtenářů, která ovšem může být pouze monokulturní, např. aluze na báseň Lorelei, jejíž přesný převod nelze provést pomocí žádného z českých překladů (Povejšil, 2003, s. 155).

Leppihalmeová (Leppihalme, 1992, s. 184–5) zdůrazňuje že překladatel je především zprostředkovatelem výchozí kultury a měl by proto zvážit, jak s aluzí v textu naloží. Aluze dělí na „aluze na vlastní jména“ (*proper-name allusions*) a na „aluze na slovní spojení“ (*key-phrase allusions*) (Leppihalme, 1992, s. 188). Příkladem aluze na vlastní jméno může být např. „šikovní jako Pat a Mat“, příkladem aluze na slovní spojení např. „Tak nám zabili Saddáma, paní Müllerová“.

Jako řešení různých typů aluzí Povejšil (2003, s. 156–7) vyjmenovává parafrázi, obecnější formulaci, příp. stylizaci. Pokud je aluze považována alespoň za trochu známou, navrhuje Leppihalmeová (Leppihalme, 1992, s. 188) změny minimální, ale pokud se předpokládá, že aluze bude většinou čtenářů neznámá, navrhuje buď poznámku pod čarou¹⁵, generalizaci, nebo úplné nahrazení aluzí pro cílové čtenáře známější s tím, že musí asociovat podobné věci.

V dabingovém překladu se při převodu aluze uplatňuje především generalizace a substituce.

3.1.4 Jazykové variety

Jazyková varieta je neutrálním, bezpříznakovým termínem pro komunikativní verzi jazyka. Mezi jazykové variety se řadí především slang a dialekt (zde užíván v širším slova smyslu, tedy jako zastřešující pojem pro regiolekt a sociolekt).

Dialekt neboli nářečí je „lokálně omezená varieta jazyka s úhrnem rysů odlišných od dialektu jiného či jazyka spisovného“ (Čermák, 2001, s. 232). Při překladu dialektů nevyhnutelně dochází ke ztrátě informací. Levý (2012, s. 117) tvrdí, že není možné českými jazykovými prostředky postihnout nářeční mluvu jiných národů a dosažitelné je jedině odlišení řeči např. městské a vesnické, a to např. užitím regionálních bezpříznakových slov, zvláště těch, které jsou společné několika dialektům a nejsou tedy

¹⁵ Leppihalmeová (Leppihalme, 1992) se nezabývá překladem pro titulky, tento postup tedy uvádím pouze pro úplnost. U překladu pomocí vysvětlivek zdůrazňuje, že hlavní funkcí aluze je předávat význam pomocí konotací, a proto by nadměrná explicitace mohla mít za následek ztrátu smyslu aluze (Leppihalme, 1992, s. 188–9).

připisovány jediné skupině obyvatel. Pokud bychom užili konkrétního nářečí, mohli bychom také do textu vnášet nežádoucí asociace (Kufnerová 2003a, s. 69).

Anthony Pym (2000) se snaží poukázat na roli jazykových variet a pomocí „autentičnosti“ (*authenticity*) a jejího vztahu k „parodii“ (*parody*) definuje jejich funkci. V parodii, která je přímým protikladem autentičnosti, se užívá několika stereotypních markerů nářečí, zatímco u autentičnosti jde skutečně o existující jazykovou varietu, užívanou správně a do nejmenších detailů (Pym, 2000). Pym (2000) tvrdí, že markery jazykové variety běžné pro cílový jazyk jsou dobrým překladatelským řešením, ovšem překladatel musí dávat pozor na míru parodie nebo autentičnosti. Převod nářečí mezi němčinou a italštinou zkoumali např. na Boloňské univerzitě, kde došli k závěru, že nářečnickým prvkům není v audiovizuálním překladu věnována dostatečná pozornost, pravděpodobně z finančních i časových důvodů (Heiss a Soffritti, 2009).

Další jazykovou varietou je slang, tedy „speciální a obv. neoficiální výrazivo, popř. i způsoby jeho užití, příznačné zvl. pro profesní či zájmovou skupinu lidí“ (Čermák, 2001, s. 282). Pokud v cílovém jazyce neexistují ekvivalenty pro převod slangu, pak by měl překladatel pracovat se stylizací (Kufnerová, 2003c, s. 73).

3.2 Extralingvistické specifické prvky

Co se týče extralingvistických specifických prvků, převezmu jejich kategorizaci tak, jak ji uvádí Peter Newmark (1998, s. 95). Zatímco Newmark (1998) uvádí příklady překladu botanických a zoologických názvů v kategorii „Prvky materiální kultury“, ve stručném přehledu na konci kapitoly je již řadí do kategorie „Přírodovědná a geografická pojmenování“ (Newmark, 1998, s. 102), kam je v této práci řadím i já.

- Přírodovědná a geografická pojmenování (*Ecology*)
- Prvky materiální kultury (*Material culture*)
- Prvky sociální kultury (*Social culture*)
- Prvky organizace společnosti (*Social organisation: political and administrative*)
- Gesta a zvyklosti (*Gestures and habits*)

Faktory ovlivňující jejich překlad, tedy mezikulturnost, mimotextovost, pozice v rámci textu, intersémiotická redundance, kotext, omezení v závislosti na typu média a paratextové informace jsou podrobněji rozepsány v kapitole 3.3). Newmark

(1998, s. 102) také uvádí, že překlad těchto „kulturních slov“ záleží především na tom, kdo je naším cílovým čtenářem.

3.2.1 Přírodovědná a geografická pojmenování

Geografická pojmenování obecná nebývají sice vždy považována za kulturně specifický prvek, nicméně pro obecné slovo „travnatá formace“ můžeme najít ekvivalenty, které jsou typické pro dané kulturní prostředí (podle podnebného pásu) jako je savana, pampa, tundra, prerie nebo step (Newmark, 1998, s. 96)¹⁶ – pokud tedy převádíme slovo nebo sousloví, jehož obsah je již specifický a nikoliv obecný^{17,18}, měli bychom jej zachovat a vyžaduje-li to překlad, přidat k němu buď obecný klasifikátor, nebo vysvětlující poznámku.

I přírodovědné názvosloví má obvykle již své zavedené oficiální ekvivalenty. Výjimku tvoří názvy zvířat či rostlin, které se běžně vyskytují v jednom kulturním prostředí, a proto mají jednoslovný název (např. hvozdík, *Dianthus arenarius*; příp. japonský psík mývalovitý nazývaný tanuki). V ne odborném textu (zvl. pak v literárním) obvykle nemůže uvádět jejich botanický název (i když bychom tím zachovali přesnou sémantickou informaci). Podle typu textu a cílového čtenáře pak tedy můžeme zvolit buď postup explicitace („*Tanuki z čeledi mývalovitých*“ a poté jej nazývat jenom jako „*tanuki*“), nebo kulturní substituci („*mýval*“).

Do této kategorie řadím i měrné jednotky, i když je Newmark (1998) ve svém výčtu explicitně neuvádí. Mezi možné metody převodu patří substituce (tedy převod jednotek z VT do jednotek běžně užívaných v CT).

3.2.2 Prvky materiální kultury

Newmark (1998, s. 95) tuto kategorii rozděluje do dalších podkategorií (jídlo, oblečení, bydlení a dopravu). V každém jazyce se vyskytují slova, která popisují koncepty typické jenom pro dané prostředí. Pokud chceme zachovat kolorit daného

¹⁶ Newmark zde místo „travnaté formace“ : „grassland plains“ uvádí „plateau“ : „náhorní plošina“, ovšem posledně jmenované není hyperonymem pro uvedené ekvivalenty jako je savana nebo pampa.

¹⁷ Savana = travnatá formace tropických a subtropických oblastí

¹⁸ Pojmy prerie, pampa a step všechny popisují travnatou formaci v mírném pásu, ovšem prerie se nachází v Severní Americe, pampy v Jižní Americe a stepi v Eurasii.

prostředí, obvykle tyto pojmy přejmeme (příp. transliterujeme), a pokud se jedná o pojmy neznámé, pak k nim přidáme obecný klasifikátor. Z domestikujících strategií pak můžeme volit i kulturní substituci.

Příkladem může být japonské *suši* (v originále 寿司), které bylo pouze transliterováno do češtiny (příp. do angličtiny jako *sushi*). Další typické japonské jídlo, *rámen* (ラーメン), je do angličtiny běžně přejímáno pomocí specifikace jako „*ramen noodles*“, do češtiny jako „*nudle rámen*“ (Naruto S01E04, 2006), ovšem např. při překladu mangy může překladatel předpokládat, že čtenáři jsou seznámeni s některými pojmy z japonské kultury (příp. se pojem opakuje) a může volit postup retence s transliterací: „*rámen*“ (Kišimoto, 2012). Příkladem kulturní substituce může být překlad japonských rýžových kuliček *onigiri* (v originále お握り), které do dabingu dětského seriálu Pokémon byly převedeny např. jako „*sandwiches*“ (Bulbapedia, 2013) a do češtiny jako „*rýžové koláčky*“ (Pokémon S01E12, 2000).

V kategorii bydlení můžeme zmínit problematiku převodu českého výrazu „*chalupa*“, které se věnují Řeřicha a Livingstone (2011, s. 63). Chápeme-li toto slovo historicky, pak uvádí jako možný ekvivalent anglické „*cottage*“, ovšem máme-li na mysli víkendovou chalupu, uvádí možnosti jako „*chalet*“ nebo „*summer house*“ (Livingstone a Řeřicha, 2011, s. 63).

V kategorii oblékání můžeme jako příklad uvést japonské kimono a v kategorii dopravy asijského rikšu. Obě tato slova jsou slovy převzatými a běžně užívanými v češtině i angličtině s příslušnou úpravou pravopisu (angl. „*rickshaw*“).

3.2.3 Prvky sociální kultury

Newmark (1998, s. 103) sem řadí pojmy týkající se práce a volnočasových aktivit. Co se týče problematiky převodu denotativních významů, ty mohou být popsány pomocí své funkce – Newmark (1998, s. 98) uvádí např. „*chocolaterie*“ jako „*chocolate shop*“, česky bývá převáděna jako „*čokoládovna*“. Příkladem takového kulturního prvku můžeme najít v seriálu Pushing Daisies (Řekni, kdo tě zabil). Povolání hlavní postavy je „*pie maker*“, tedy člověk, který vyrábí typické americké „*pies*“. V češtině byla neexistence těchto slov vyřešena kulturní substitucí „*pie*“ za „*koláč*“ a jejich výrobce byl pojmenován užitím českého derivativního sufixu „-ník“ (tzv. činitelská přípona) a „*pie maker*“ byl

převeden jako „koláčník“ (Řekni, kdo tě zabil S01E01, 2008; Pushing Daisies S01E01, 2007).

Další oblastí, kterou Newmark (1998, s. 99) zmiňuje, jsou slova označující volnočasové aktivity, zvláště pak sporty. Většina z nich je pouze přepsána podle zásad češtiny, jiných překladatelských metod se příliš neužívá. Příklady viz Tabulka 3, kde uvádím název sportu v původním jazyce, název sportu, jak se dnes užívá v češtině, a eventuálně synonymní český ekvivalent, který je také uznávanou variantou, nicméně dnes stále méně používanou. Jen výjimečně je více užívaný název počeštěný, příp. se název neužívá vůbec (házená), nebo tento sport původně vznikl ve střední Evropě a do jiných jazyků se tedy šířil z naší oblasti (nohejbal).

Tabulka 3: Názvy sportů a jejich české ekvivalenty

Volleyball	volejbal	Odbíjená
Football	fotbal	Kopaná
Basketball	Basket, basketbal	Košíková
Handball	---	Házená
Foot tennis	---	Nohejbal
Table tennis	Stolní tenis	
baseball	baseball	----
pétanque	pétanque	---

3.2.4 Prvky organizace společnosti

Do této kategorie se řadí prvky jako politické instituce, političtí reprezentanti, mezinárodní organizace a historické, náboženské a uměnovědné termíny. Důležitým pravidlem při překladu je nejprve zjišťovat, zdali neexistuje nějaký oficiální ekvivalent, a pokud je překladatel nucen se vypořádat s překladem jinak, musí být v užívání zvoleného ekvivalentu konzistentní (Newmark, 1998, s. 100).

Na prvním místě Newmark (1998, s. 99) uvádí institucionální termíny, jako pojmenování pro hlavu státu a zákonodárné orgány. Ty, které užívají „mezinárodní nebo snadno přeložitelné morfémy“ (Newmark, 1998, s. 99), nazývá transparentními a navrhuje metodu přímého překladu (v jeho pojetí jde o „*through-translation*“). Pro názvy ostatní jako např. německý Bundestag navrhuje buď explicitaci nebo retenci

(pro vzdělanější čtenáře), příp. parafrázi podle smyslu: „*German Federal Parliament*“ (Newmark, 1998, s. 99). V češtině existuje oficiální ekvivalent „*Německý spolkový sněm*“.

Názvy ministerstev jsou obvykle převáděny metodou přímého překladu (Newmark, 1998, s. 99), a proto se české Ministerstvo financí nepřekládá jako „*Ministry of Treasury*“, ale jako „*Ministry of Finance*“. U překladu názvů politických stran je často nutná specifikace (záleží samozřejmě na cílovém čtenáři), která se týká umístění strany v rámci politického spektra.

V odborných textech by měl překladatel u historických termínů užívat v případě neexistence oficiálního ekvivalentu vždy metody retence nebo specifikace, zatímco v textech populárně-naučných se obvykle užívá parafráze podle smyslu (Newmark, 1998, s. 101). Příkladem historických termínů, které se ani v češtině, ani v angličtině neužívají v překladu, může být německý výraz „*Anschluss*“. Ukázkou oficiálního ekvivalentu může být německé „*Endlösung*“, do angličtiny převáděné jako „*the final solution*“, do češtiny „*konečné řešení*“.

Mezinárodní termíny, kam patří mimo jiné názvy mezinárodních organizací, obvykle mívají své oficiální ekvivalenty. Newmark (1998, s. 101) uvádí např. World Health Organization, WHO, která se v němčině zkracuje jako WGO, „*Weltgesundheitsorganisation*“, a ve španělštině OMS, „*Organización Mundial de la Salud*“. Do češtiny se převádí jako Světová zdravotnická organizace, ovšem zachovala si původní zkratku WHO (Kancelář WHO v ČR, 2007). Newmark (1998, s. 101) dále upozorňuje na „kvazi internacionalismy“, tedy akronymy z angličtiny, které byly přejaty do ostatních jazyků, např. UNESCO, UNICEF, APEC, OPEC atd.

Uměnovědné termíny se obvykle vztahují k různým hnutím, epochám, budovám, pracovním postupům apod. Často se překládají pomocí retence (Jugendstil, andante) a bývají chápány univerzálně (Newmark, 1998, s. 102).

Co se týče náboženských termínů, bývají překládány ve chvíli, kdy se stanou předmětem zájmu pro uživatele cílového jazyka, přičemž ta nejběžnější slova jsou přejímána a transliterována podle úzu cílového jazyka (Newmark, 1998, s. 102). Příkladem mohou být bibličtí „*Φαρισαίος (farisajos)*“: z novozákonní řečtiny byly převzaty do angličtiny jako „*pharisee*“, do češtiny jako „*farizej*“, do japonštiny jako „*ファリサイ派 (farizaiha)*“, do ruštiny „*Фарисеи (farisej)*“ a do čínštiny jako „*法利赛人 (Fālìsàirén)*“.

V dnešní době se často jedná o přejímání islámské terminologie z arabštiny, jako např. džihád nebo korán: „قرآن (qur'ān)“: do češtiny „korán“, do angličtiny „Quran“, do japonštiny „クルアーン (kuruán)“, do čínštiny „古兰经 (gǔlánjīng)“, do ruštiny „Коран (koran)“.

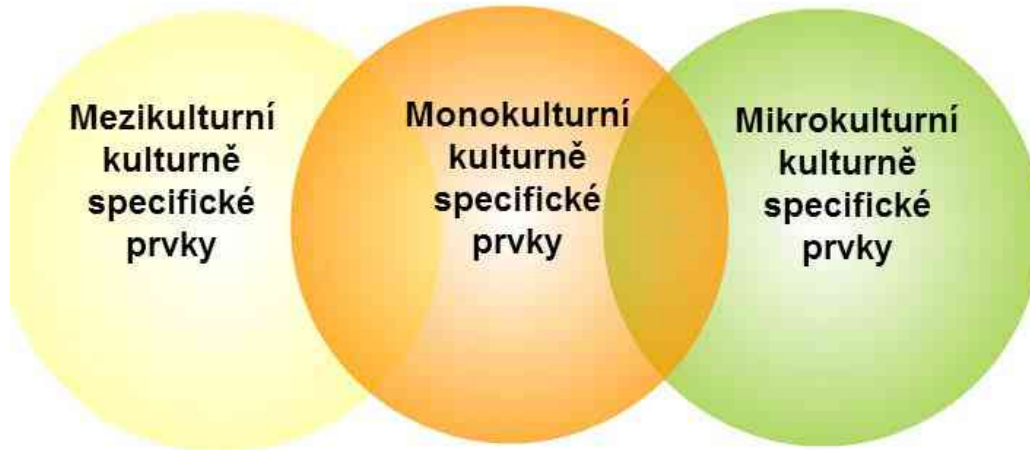
3.2.5 Gesta a zvyky

Sem se řadí kulturně specifická gesta, která se mohou vyskytnout jak v popisech v knižním románu, tak i jako vizuální informace ve filmovém materiálu. Více o jejich překladu pro dabing viz kapitola 2.2.3.3, podkapitola „Kinetický synchron“.

3.3 Kritéria ovlivňující překlad kulturně specifických prvků

Kritéria, která uvádí Pedersen (2005), ovlivňují volbu překladatelských postupů v převodu kulturně specifických prvků. Pedersen (2005) upozorňuje, že všechna tato kritéria na sebe působí vzájemně a vždy o nich musíme uvažovat jako o systému (Pedersen, 2005, s. 10).

Obrázek 7: Transkulturalita a prolínání jednotlivých prvků (Pedersen, 2005, s. 10)



3.3.1 Transkulturalita (*Transculturality*)

Podle Pedersena (2005, s. 11) je transkulturalita, tedy prolínání jednotlivých kultur, jedním z hlavních kritérií ovlivňujících překlad kulturně specifických prvků: pro přehled všech typů kulturně specifických prvků viz Obrázek 7. Je-li nějaký prvek transkulturní (mezikulturní), pak by jej měli běžně znát uživatelé výchozího i celkového jazyka (Pedersen, 2005, s. 11), např. obchodní domy IKEA, politika Tonyho Blaira apod.

Je-li prvek monokulturní, pak je zcela běžný pro uživatele výchozího jazyka, ale většina uživatelů jazyka cílového jej není schopná rozpoznat a zařadit (Pedersen, 2005, s. 11). Příkladem může být např. televizní bavička Ellen DeGeneresová.

Mikrokulturní prvek je takový prvek z výchozí kultury, který nepatří mezi běžné znalosti většiny uživatelů výchozího jazyka (Pedersen, 2005, s. 11) – např. jména konkrétních ulic: Křížkovského 10, Olomouc. Musí být vždy uveden v kontextu (Pedersen, 2005, s. 11).

3.3.2 Mimotextovost (*Extratextuality*)

Toto kritérium popisuje fakt, jestli daný kulturně specifický prvek existuje i mimo výchozí text: pokud ano, je to mimotextový kulturně specifický prvek, a pokud ne, jedná se o vnitrotextový kulturně specifický prvek – v tomto případě není překladatel tolik omezován při výběru překladatelské strategie (Pedersen, 2005, s. 11). Příkladem vnitrotextového kulturně specifického prvku může být Caf Pow, což je oblíbený kofeinový nápoj jedné z postav v seriálu NCIS, ovšem patří jenom do fiktivního světa tohoto seriálu.

3.3.3 Pozice v rámci textu (*Centrality of reference*)

Pozice v rámci textu je jedním z nejdůležitějších kritérií a zkoumáme jej z hlediska makrotextové i mikrotextové roviny. Pokud nějaký kulturně specifický prvek zaujímá v textu na makrotextové rovině centrální úlohu, těžko jej lze překládat jinak než pomocí retence či oficiálního ekvivalentu. (Pedersen, 2005, s. 12)

Příkladem může být název filmu „*Jack and Jill*“, který byl ponechán i v českém jazyce stejný („*Jack a Jill*“): přímý český ekvivalent neexistuje a jakékoliv jiné řešení by mohlo obsahovat nežádoucí konotace. Příkladem užití oficiálního ekvivalentu může být překlad názvu filmu „*Hansel and Gretel: Witch Hunters*“ jako „*Jeníček a Mařenka: Lovci čarodějnic*“.

Pokud prvek na makrotextové rovině zaujímá periferní postavení, pak jeho převod závisí na postavení konkrétního prvku na rovině mikrotextové (Pedersen, 2005, s. 12). Pokud kulturně specifický prvek zaujímá na mikrotextové rovině pozici periferní, pak jej můžeme při překladu vypustit. Pokud ale zaujímá pozici centrální, pak se s ním musí překladatel vyrovnat jinak, např. kulturní substitucí (Pedersen, 2005, s. 13).

3.3.4 Intersémiotická redundance (*Intersemiotic redundancy*)

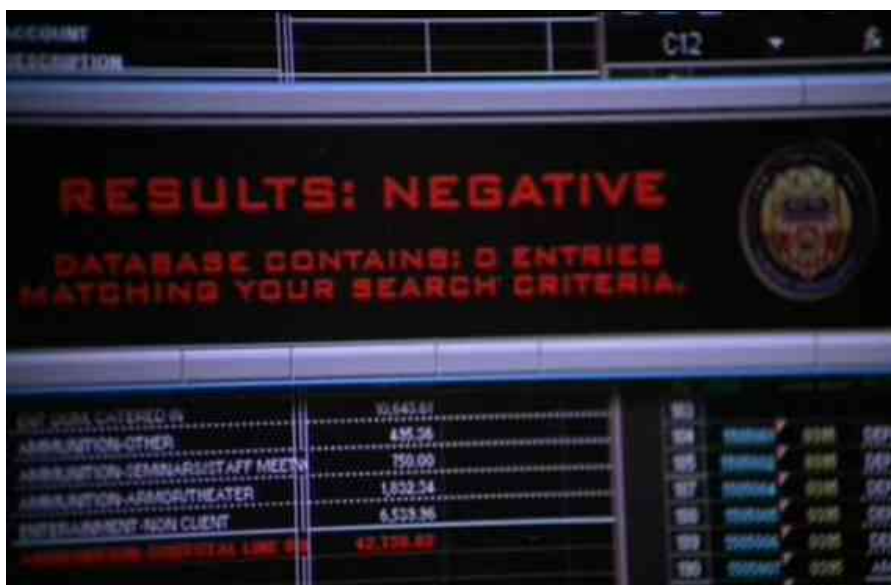
Protože v audiovizuálních dílech je informace předávána několika kanály (akusticky verbálně/neverbálně a vizuálně verbálně/neverbálně – podrobně viz kapitola 1.1), může se stát, že se informace opakuje v rámci několika kanálů. Příkladem může být situace, kterou zobrazuje Obrázek 8. Text na něm nebyl v dabingu přeložen, ale z dialogů doprovázejícím tuto vizuální informaci diváci sdělovanou informací pochopí.

(8) Bude to v záznamu [viz vizuální informace, Obrázek 8] Není to tam.

Then it would've been logged. Wasn't logged.

(NCIS S06E01, 2008 ; NVS S06E01, 2010)

Obrázek 8: Intersémiotická redundance (zdroj obrázku: NCIS S06E01, 2008)



3.3.5 Kotext (*Co-text*)

Pokud se informace opakuje v kotextu, pak stačí konkrétní kulturně specifický prvek vysvětlit jenom na jednom místě (Pedersen, 2005, s. 13).

3.3.6 Omezení v závislosti na typu média (*Media-specific constraints*)

Tomuto tématu byla věnována kapitola 2, zde je proto uvedeno jenom pro úplnost.

3.3.7 Paratextové informace (*Paratextual consideration*)

Těmito informacemi se rozumí otázky k textu, které by měly být součástí překladatelského zadání. Pedersen (2005, s. 14–15) uvádí např. následující otázky:

Jaká je titulkovací norma dané země? Jaké požadavky vyjádřil klient ohledně volby překladatelské strategie? Jaký žánr filmu překládáme? Kdo je cílovým publikem? Kdy a na jakém kanálu bude program vysílán? Kdy se musí hotový překlad odevzdat? (Pedersen, 2005, s. 14–15)

3.4 Překladatelské postupy v převodu kulturně specifických prvků

V podstatě lze rozlišit dva základní přístupy, a to zaměření buď na cílovou, nebo na výchozí kulturu. Různé teorie používají pro tyto přístupy různé názvosloví, za všechny můžeme jmenovat Levého iluzivní a antiiluzivní překlad, skrytý a zjevný překlad Juliane Houseové či instrumentální a dokumentární překlad Christiane Nordové (Shuttleworth, a Cowie, 1997).

V této práci budu užívat Schleiermacherovy pojmy domestikace a exotizace, které užívá i Lawrence Venuti (Shuttleworth a Cowie, 1997, s. 59). Při domestikující strategii se překladatel snaží přizpůsobit text čtenáři a normám cílové kultury. Naproti tomu při exotizující strategii se překladatel snaží zachovat co nejvíce prvků výchozí kultury, ke které přibližuje čtenáře (Shuttleworth a Cowie, 1997, s. 59).

Nejprve se budu věnovat překladatelským postupům zaměřeným přímo na kulturně specifické prvky tak, jak je definují různí autoři – rozvádím přístup Levého (2012), Knittlové (Knittlová a kol., 2010), Herveyho a Higginse (2002) a Pedersena (2005), a poté pro úplnost zmiňuji i některé další teorie.

3.4.1 Jiří Levý a „národní a dobová specifická“

V Umění překladu se Levý (2012) věnuje i překladu kulturně specifických prvků, které nazývá „národní a dobovou specifická“. Neuvádí konkrétní překladatelské postupy, nicméně radí, že je třeba zachovávat význam kulturně specifických prvků, ale i „jejich hodnotu koloritní“ (Levý, 2012, s.109). Tvrdí, že kulturně specifickým prvkem je už jazyk sám, protože v opačném případě by byl jen formou (Levý, 2012, s. 109). To dává do souvislosti i s obecnou charakteristikou jazykového vyjádření různých národů – anglickou vágnost, španělskou impulzivnost apod. (Levý, 2012, s. 110). Dále se vyjadřuje k tomu, že pokud je dané slovo charakteristické pro určité období a tvoří tedy kolorit doby a čtenář je tak vnímá, je vhodné využít strategii retence (Levý, 2012, s. 110). Jinak

radí postup kulturní substituce, která není nijak příznaková (Levý, 2012, s.113), nebo nějakou formu vnitřní vysvětlivky, poznámky pod čarou či náznaku, jako v případě nářečí (Levý, 2012, s. 115–116).

3.4.2 Překladatelské postupy podle Knittlové

Knittlová (Knittlová a kol. 2010, s. 92) uvádí následující typy překladatelských řešení, které jsou zacíleny na pragmatické aspekty v textu. Termín kulturně specifické prvky neužívá.

3.4.2.1 Přidávání informací

Pro správné pochopení informace čtenářem je někdy třeba informaci explikovat. Nejčastější je např. použití obecného klasifikátoru u cílovému čtenáři neznámého vlastního jména. (Knittlová a kol., 2010, s. 92)

V anglickém textu běžně bez klasifikátoru užívaný název „*Newsweek*“ můžeme přeložit jako „*časopis Newsweek*“, a pokud potřebujeme cílovému čtenáři přidat další informace, lze pomocí obecného klasifikátoru ještě informace rozvést, např. „*týdeník Newsweek*“, příp. „*publicistický týdeník Newsweek*“. Dalším příkladem může být i „*Kingsbury*“, nealkoholické pivo – přeložit jej můžeme buď jako „*pivo Kingsbury*“, „*pivo značky Kingsbury*“ nebo „*nealkoholické pivo Kingsbury*“.

3.4.2.2 Vynechání informace

V tomto případě informaci z výchozího textu zobecňujeme a nahrazujeme pro snadnější pochopení hyperonymem (Knittlová a kol., 2010, s. 93). Toto řešení je obzvláště výhodné pro dabingový překlad, protože umožňuje volnější zacházení s textem, což je obzvláště výhodné, potřebujeme-li se podřídit fonetickému synchronu či izochronii.

Vynechání informace můžeme opět demonstrovat na stejných příkladech jako výše. Časopis *Newsweek* bychom mohli převádět jako „*publicistický týdeník*“, nebo dokonce jako „*noviny*“, chceme-li dát najevo publicistické zaměření časopisu a neměníme-li tím smysl textu¹⁹. Pivo *Kingsbury* bychom mohli nahradit jako

¹⁹ Takové řešení považuje v případě překladu audiovizuálních textů za adekvátní i Chaume (2008, s. 137), viz kapitola 2.2.3.3

„nealkoholický nápoj“. Pokud jde o dabingový překlad, může překladatel využít toho, že dialogy jsou mluvené (mohou se tedy vyznačovat jistými hovorovými prvky) a zvolit ekvivalent z hovorové češtiny jako např. „nealko“.

3.4.2.3 Substituce

Jedná se o substituci skutečností z výchozí kultury za skutečnosti z kultury cílové. Často užíváme analogie. Knittlová (Knittlová a kol., 2010, s. 94) uvádí jako nejběžnější užití substituce v oblasti měrných jednotek: např. náhrada palců za centimetry, tedy výška v anglickém výchozím textu uváděná jako „*height about 5'11*“ může být do cílového jazyka převedena jako „*výška asi 180 cm*“. Knittlová (Knittlová a kol., 2010, s. 94) dále uvádí, že analogicky překládáme i onomatopoická citoslovce: „*meow – mňau*“, běžné zdvořilostní fráze: „*Hello – Dobrý den*“, či oslovení: „*Director Smith – Pane řediteli*“. Substituce bývá často užívána v překladu filmů, které nejsou zasazeny do žádné zvláštní výchozí kultury, např. u filmů animovaných. Nezakotvenost v konkrétní kultuře je velmi důležitá, protože každý kulturně specifický prvek má v kultuře svého původu určité konotační významy, které se u zvoleného substitutu z jiné kultury nemusí úplně shodovat.

Časopis Newsweek by tedy mohl být substituován českým časopisem „*Týden*“, popř. „*Respekt*“, a pivo Kingsbury českou značkou nealkoholického piva „*Pito*“.

3.4.2.4 Vysvětlující opis

K tomuto řešení se přistupuje tehdy, když neexistuje jiná možnost převodu daného kulturně specifického prvku, tedy když jde o nulovou ekvivalenci (Knittlová a kol., 2010, s. 94). Tak by se z Kingsbury stalo jenom „*nealkoholické pivo*“, z časopisu Newsweek zase „*publicistický týdeník vycházejí v USA*“. Dalším příkladem může být nápoj Bevo, které by se dalo takto převést jako „*americký nealkoholický sladový nápoj ze začátku 20. století*“.

3.4.3 Kulturní textový filtr Sándora Herveyho a Lana Higinse

Ve své monografii *Thinking Translation* ustanovují Hervey a Higgins (2002) pro hodnocení textu tzv. textové filtry. Kromě filtru variet a filtru formálního, sémantického a žánrového, vydělují také i kulturní filtr (viz Tabulka 4) a jejich strategické přístupy jsou určeny přímo pro překlad kulturně specifických informací, který obecně nazývají kulturní transpozicí (Hervey a Higgins, 2002, s. 33). Příslušné

překladačské strategie rozdělují na škále podle vzdálenosti od výchozího a cílového jazyka (viz Tabulka 5). Oběma pólům, tedy kulturní transplantaci a přílišným exotismům, se překladatelé obvykle vyhýbají a používají je jen v nezbytně nutných případech, jinak používají metod ve středu škály (Hervey a Higgins, 2002, s. 34).

Tabulka 4: Kulturní filtr podle (Hervey a Higgins, 2002, s. 5)

Překladačské strategie	Typické příklady
Exotismy	Exotická zeměpisná jména
Kulturní výpůjčky	Filozofické pojmy
Kalky	doslovný překlad frazému
Komunikativní překlad	Přísloví, výstražné cedule
Kulturní transplantace	Děj přenesen z Paříže do Glasgow

Tabulka 5: Škála překladačských strategií kulturního filtru (Hervey a Higgins, 2002, s. 33)



3.4.3.1 Exotismy

Prvky cílového jazyka v textu jako celku téměř nejsou upravovány. Na čtenáře cílového textu mohou působit až příliš cize a účinkovat na něj jinak než na čtenáře textu výchozího (Hervey a Higgins, 2002, s. 35).

3.4.3.2 Kalky

Kalk je překlad, který sice neporušuje pravidla gramatiky cílového textu, nicméně není idiomatický – obvykle se jedná o rovinu lexikální (Hervey a Higgins, 2002, s. 35). Některé kalky se časem staly součástí běžné slovní zásoby, jako např. UFO = neidentifikovatelný létající objekt (Hervey a Higgins, 2002, s. 35).

3.4.3.3 Kulturní výpůjčky

Kulturní výpůjčkou se rozumí prosté převzetí výrazu z výchozího textu. Pokud je převzaté slovo již standardním ekvivalentem, musí si překladatel dát pozor na jeho formální podobu – ta se totiž může od originálu lišit, stejně jako konotační významy

(Hervey a Higgins, 2002, s. 36). Příkladem mohou být názvy sportů jako basketbal, baseball, pétanque atd.

3.4.3.4 Komunikativní překlad

Cílem je nahradit prostředky výchozího textu tak, aby jejich funkce v cílovém jazyce zůstala zachována. Jedná se např. o překlad různých nápisů, přísloví a idiomů. Může také nastat situace, kdy kvůli kontextu nelze překládat komunikativně (kvůli slovním hříčkám apod.), příp. komunikativní ekvivalent neexistuje. Pak musíme překládat buď jako kalk, exegetickou parafrázi (tedy vysvětlení opisem, viz výše), nebo komunikativní parafrázi spolu s exegezí. (Hervey a Higgins 2002, s. 36)

3.4.3.5 Kulturní transplantace

Jde o opačný přístup než prvně jmenovaný (exotismy). V některých případech vlastně ani nejsou překladem, ale adaptací (Hervey a Higgins, 2002, s. 34).

3.4.4 Překladatelské postupy Jana Pedersena

Jan Pedersen (2005) uvádí překladatelské postupy určené speciálně pro překlad extralingvistických kulturně specifických prvků v audiovizuálním překladu (konkrétně v titulování). Svě postupy ilustruje v přehledném diagramu, viz příloha 1. Oficiální ekvivalent považuje za speciální typ překladatelského postupu (Pedersen, 2005, s. 3).

Pedersen (2005) uvádí tyto překladatelské postupy²⁰:

- Oficiální ekvivalent (*Official equivalent*)
- Retence (*Retention*)
- Specifikace (*Specification*)
 - Adice (*Addition*)
 - Explicitace (*Explicitation*)
- Přímý překlad (*Direct translation*)
 - Kalk (*Calque*)
 - Posun v přímém překladu (*Shifted direct translation*)
- Generalizace (*Generalization*)

²⁰ Vlastní překlad

- Substituce (*Substitution*)
 - Kulturní substituce (*Cultural substitution*)
 - Parafráze (*Paraphrase*)
 - Parafráze podle smyslu (*Paraphrase with sense transfer*)
 - Situační parafráze (*Situational paraphrase*)
- Vynechávka (*Omission*)

3.4.4.1 Oficiální ekvivalent

Oficiální ekvivalent je jasně daný překlad, o kterém buď rozhodla nějaká vyšší instance, nebo je tento překlad již běžně v cílové kultuře zaveden. Příkladem mohou být jména institucí jako „*Federální úřad pro vyšetřování FBI*“ nebo „*Ústřední zpravodajská služba CIA*“ a také již v cílové kultuře zavedené překlady jmen známých fiktivních postav (Pedersen, 2005, s. 3), jako např. „*Albus Brumbál*“ nebo „*strýček Skrblík*“.

3.4.4.2 Retence

Kulturně specifický prvek je ponechán ve svém původním tvaru, a je-li převáděn do písemné podoby (do titulků), může být zvýrazněný kurzívou, příp. jej můžeme dát do uvozovek. Ovšem podle Pedersena (2005) jde obvykle o nejméně vhodné řešení, protože čtenář cílového textu si s takovým prvkem musí poradit sám. Prvek může být také upraven pro potřeby cílového textu, např. vynecháním určitého nebo neurčitého členu či úpravou pravopisu (Pedersen, 2005, s. 4).

3.4.4.3 Specifikace

Kulturně specifický prvek může je opět ponechán ve svém původním tvaru, ale je k němu přidána informace, která se ve výchozím textu neobjevuje. Toho můžeme dosáhnout buď explicitací, nebo adicí.

Explicitace je v tomto případě přidání informace, kterou není ve výchozím textu třeba více rozvádět. Jedná se například o rozepsání zkratk, příp. doplnění celého názvu tam, kde se ve výchozím jazyce užívá už jenom části celého jména. Adicí se zde rozumí např. přidání obecného klasifikátoru (Pedersen, 2005, s. 5): *nealkoholické pivo Kingsury, prezident Wilson*. Adice se také v určitém ohledu podobá generalizaci a může být charakterizována jako spojení generalizace a retence, přičemž se často využívá meronym

(prezident Wilson byl mimo jiné i manželem, politikem atd.) (Pedersen, 2005, s. 6). Pedersen (2005, s. 6) dále tvrdí, že rozdíl mezi generalizací a adicí spočívá v tom, že na stupnici hyponym se u generalizace pohybujeme směrem nahoru, zatímco u adice směrem opačným, doplňujeme tedy informaci specifičtější.

3.4.4.4 Přímý překlad

Tento postup se často užívá pro překlad institucí nebo u názvů různých technologií: sémantický význam se nemění a při překladu ani nedochází k adicím či explicitacím (Pedersen, 2005, s. 5). Rozděluje se na dvě podkategorie: kalk a posun. Kalk představuje doslovný překlad a na cílového čtenáře může působit až exoticky (Pedersen, 2005, s. 5). Příkladem mohou být hodnosti policejních vyšetřovatelů, např. „šéfinspektor“ (*šéfinspektor Barnaby, šéfinspektor Clouseau...*), i když v českém prostředí se této hodnosti neužívá. Pokud přímý překlad překladatel trochu upraví, pak se jedná o posun v přímém překladu (*shifted direct translation*), který už se dá řadit k postupům domestikujícím (Pedersen, 2005, s. 5). Příkladem může být překlad názvu pěveckého tělesa, ve kterém působil Homer Simpson „*Be Sharp*“ : „*Břitníci*“ (Simpsonovi S05E01, 1994–1995).

3.4.4.5 Generalizace

Jde o nahrazení kulturně specifických prvků nějakým obecným výrazem. Příkladem může být nahrazení „*Bevo*“ prostým „*nealko pivo*“. Generalizace můžeme dosáhnout užitím hyperonym, parafrází nebo holonym (Pedersen, 2008, s. 104).

3.4.4.6 Substituce

Jde o strategii, kdy kulturně specifický prvek z výchozího textu nahrazujeme prvkem jiným, a to buď parafrází, nebo formou kulturní substituce.

Kulturní substituce

Kulturně specifický prvek z výchozího textu je nahrazen prvkem jiným. Může to být buď prvek mezikulturní – v tomto případě se jedná o nejméně příznakový překlad –, nebo také můžeme prvek nahradit vhodným ekvivalentem z kultury cílové, viz (9), což Pedersen (2005, s. 7) považuje za strategii, která text nejvíce přibližuje čtenáři.

- (9) And remember when I let that escaped lunatic in the house cause he was dressed like **Santa Claus**?

Nebo jak jsem pozval dál toho uprchlého šílence, protože byl oblečený jako **Mikuláš**?

(Simpsonovi S05E10, 1994–1995)

Parafráze

Jedná se o náhradu kulturně specifických prvků jejich přeformulováním. Pokud jde o parafrázi podle smyslu, odstraňujeme specifický kulturní prvek z původního textu a nahrazujeme jej parafrází, ve které zachováváme konotace prvku původního textu (Pedersen, 2005, s. 9), např. „*do a Devon Loch*“ bychom mohli parafrázovat jako „*vzdal to těsně před koncem*“, protože nemůžeme předpokládat, že by český čtenář věděl, že Devon Loch byl kůň, který r. 1956 spadl těsně před cílovou páskou ve Velké národní steeplechase.

Pokud překladatel nahradí kulturně specifický prvek parafrází, která nezachovává smysl výchozího textu, ale hodí se velmi dobře do situačního kontextu, jedná se o situační parafrázi (Pedersen, 2005, s. 9). Pedersen (2005, s. 9) ji nazývá kvazi vynechávkou a dodává, že této strategie se často užívá v překladu kulturně specifických prvků ve slovních hříčkách.

3.4.4.7 Vynechávka

Jde o úplné vynechání kulturně specifického prvku a někdy je metodou nezbytnou (Pedersen, 2005, s. 9).

3.4.5 Další překladatelské postupy

Konkrétním překladatelským postupům při převodu kulturně specifických prvků se věnuje Peter Newmark (1998) v osmé kapitole své učebnice „*A textbook of translation*“, kde je nazývá kulturními slovy (*cultural words*). Rozlišuje mezi překladatelskými strategiemi (*translation methods*), které se vztahují na celý text, a překladatelskými postupy (*translation procedures*), které se vztahují na věty, příp. i na jejich části (Newmark, 1998, s. 81). Uvádí celkem sedmáct různých postupů pro překlad kulturně specifických prvků, z nichž můžeme jmenovat např. transferenci, naturalizaci, synonyma, kompenzaci, redukci a parafrázi (Newmark, 1998, s. 81–93).

Jiné překladatelské postupy pojmenovává Eirlys E. Daviesová (Davies, 2003 cit. podle Burczynska, 2012). Popisuje zachování prvků z výchozího textu (*preservation*) a adici (*addition*), tedy zachování prvku a jeho eventuelní doplnění o obecný klasifikátor.

Vynechání (*omission*) volí v případě, že nelze kulturně specifický prvek nijak jinak kompenzovat. Pokud některé prvky nahradíme neutrálními nebo obecnějšími výrazy, jejichž znalost můžeme předpokládat u širšího okruhu čtenářů (nejsou tolik vázány na výchozí kulturu), jedná se o globalizaci (*globalization*). Lokalizace (*localization*) naopak nahrazuje prvky z výchozí kultury takovými prvky, které jsou typické pro kulturu cílovou. Transformací (*transformation*) již kulturní prvky poněkud vzdalujeme od původních významů z výchozího textu. O tvoření (*creation*) se hovoří tehdy, když se v cílovém textu objeví kulturně specifické prvky, které se v textu výchozím nenacházejí. (Davies, 2003 cit. podle Burczynska, 2012)

Část praktická

V této části práce se budu věnovat praktické analýze kulturně specifických prvků ve vybraném materiálu. Nejprve stručně popíšu informace k analyzovanému textu, které považuji za relevantní. Dále se pak již budu věnovat rozboru intralingvistických a extralingvistických kulturně specifických prvků.

4 Základní informace o seriálu

V seriálu NCIS jsou čtyři postavy hlavní a čtyři postavy vedlejší, které se vyskytují se v každém díle. V závorce za každým jménem vždy uvádím, jak budu danou postavu v této práci označovat. V hlavním vyšetřovacím týmu jsou: bývalý člen námořní pěchoty a vedoucí týmu Leroy Jethro Gibbs (Gibbs), bývalý policista Anthony DiNozzo (DiNozzo), bývalá důstojnice Mosadu Ziva Davidová (Ziva) a informatik Timothy McGee (McGee). Dalšími čtyřmi postavami jsou tyto: ředitel NCIS Leon Vance (Vance), doktor Donald „Ducky“ Mallard (dr. Mallard), pomocník dr. Mallarda Jimmy Palmer (Jimmy) a forenzní analytička Abby Sciutová (Abby).

4.1 Obecná charakteristika kulturně specifických prvků

Ve zkoumaném textu se vyskytují všechny typy kulturně specifických prvků extralingvistických i intralingvistických. Vyskytují se zde transkulturní kulturně specifické prvky, kam můžeme řadit názvy známých institucí („*FBI*“ nebo „*Bílý dům*“), ale i monokulturní kulturně specifické prvky, jako např. „*námořní pěchota*“. Z mikrokulturních kulturně specifických prvků můžeme jmenovat např. názvy základen amerického námořnictva (americká vojenská základna Pine Gap v Austrálii).

Mimo jiné proto, že se jedná o skutečnou agenturu a fiktivní svět seriálu je tedy těsně spjat s realitou, je většina kulturně specifických prvků mimotextová („*Kongres Spojených států amerických*“, „*FBI*“, „*Navy SEALs*“). Ovšem vyskytují se i kulturně specifické prvky vnitrotextové, které patří jenom do fiktivního světa daného díla. V případě zkoumaných epizod NCIS se jedná např. o tyto prvky:

- kofeinový nápoj „*Caf Pow*“ (ve zkoumaném materiálu je uveden jen jako součást obrazové informace a není zmíněn explicitně v textu),
- název zpravodajské stanice *ZNN*, čteno jako [zi:nen], která je zároveň aluzí na skutečně existující CNN,
- hra zmíněná v druhé epizodě šesté série s názvem „*Lord of Rocks*“,
- letadlová loď „*USS Seahawk*“ a další.

Některé monokulturní specifické prvky zaujímají centrální úlohu již na makrotextové rovině, např. názvy složek amerického námořnictva. Jejich překlad je nicméně problematický, protože v cílovém textu, tedy českém, jsou tyto reálie poměrně neznámé. Česká armáda má jenom pozemní a vzdušné síly a v češtině tedy neexistují přirozené domácí ekvivalenty, které by se daly při překladu využívat. Problém představuje zvláště odlišení námořníků a členů námořní pěchoty, tedy mariňáků (*marines*). Slovo mariňák definuje slovník cizích slov jako „námořník“ (ABZ slovník cizích slov, ©2005-2006), nicméně „námořník“ je příslušník námořnictva (*US Navy*), zatímco „mariňák“ je příslušníkem námořní pěchoty (*US Marine corps*) – obě tyto složky mají odlišný výcvik i pracovní náplň. *Mariňák* je navíc v češtině vnímán jako hovorový výraz pro námořníka, zatímco americké „*marine*“ je bezpříznakové. Asi nejspisovnějším výrazem je „*příslušník námořní pěchoty*“, který je ovšem z hlediska dabingové překlady prakticky nepoužitelný.

5 Intralingvistické kulturně specifické prvky

5.1 Jazykové variety

Jazykové variety rozdělují na slang v užším slova smyslu (tedy slang jako mluvu určité skupiny lidí, zde např. agentů NCIS) a na převod angličtiny odlišné od angličtiny standardní (hovorová angličtina, dialekty apod.).

5.1.1 Slang

Slangové výrazy a překladatelské postupy užívané k jejich překladu ilustruje Tabulka 6. Dále následuje ukázka analýzy vybraných prvků. Jedinými postupy, ve kterých došlo k chybnému určení ilokučního záměru, byly generalizace a substituce. Chyby ovšem nebyly způsobeny neadekvátně vybraným překladatelským postupem, ale nepochopením skutečného významu daného výrazu, který byl pak následně chybně zobecněn či parafrázován.

Tabulka 6: Překladatelské postupy a slang

Překladatelské postupy	Kvantitativní hodnocení	Adekvátně užívané postupy
Oficiální ekvivalent	0	0
Retence	0	0
Specifikace	1	1
Přímý překlad: kalk	2	2
Přímý překlad: posun	0	0
Generalizace	5	2
Substituce	5	3
Vynechávka	0	0
Celkem	13	8

Příklad (10) demonstuje situaci, kdy mluvčí neměl s daným kulturně specifickým prvkem žádný zvláštní záměr a důležitý zde tedy je skopos výpovědi. V tomto případě je záměr autora zprostředkovat divákům realistické prostředí pomocí slangových výrazů, které jsou v prostředí policie a bezpečnostních agentur běžně užívány:

(10) The anonymous call made to Director Vance came from **a burn phone**

Ten anonymní telefonát byl z jednorázového telefonu.

(NCIS S06E03, 2008; NVS S06E03, 2010)

V našem prostředí patrně nemáme ekvivalentní slangový výraz pro výraz „*burn phone*“, nicméně koncept předplacených karet (tento oficiální ekvivalent nelze v dabingovém překladu použít, protože je příliš dlouhý) zde běžně existuje a divákům je známý. Je tedy možné skopos výpovědi zachovat aspoň částečně, tj. vyvolávat dojem reálného prostředí. Slovní spojení „*jednorázový telefon*“ divákům spíše představuje nový, neexistující koncept, tedy telefon na jedno použití, nikoliv telefon, ke kterému neexistuje smlouva a tedy nelze dohledat jeho majitele. Překlad tedy nejenže nepopisuje reálné prostředí, ale ani nevystihuje sémantický význam daného spojení, a proto je hodnocen jako neadekvátní.

V příkladu (11) se vyskytují dva kulturně specifické prvky:

(11) COD's launching in ten.

Letadlo startuje v deset.

(NCIS S06E02, 2008; NVS S06E02, 2010)

Oficiálním ekvivalentem „*COD*“ je „*transportní palubní letoun*“, který je však, podobně jako „*předplacená karta*“ v příkladu (10), pro dabingový překlad příliš dlouhý. Zvolená generalizace, „*letadlo*“, však zobecňuje až příliš a v divácích může vyvolávat dojem, že se jedná o menší dopravní letadlo. Skopos výpovědi, tedy realita prostředí (zde jde konkrétně o americkou letadlovou loď), tedy nebyl zachován a překladatelské řešení není adekvátní.

Ilokučním záměrem mluvčího bylo v případě druhého prvku („*in ten*“) sdělit dobu odjezdu, a to za deset minut („*in ten*“ je zkráceným slangovým výrazem „*in ten minutes*“). Informaci, že se jedná o krátký časový úsek, najdeme i v kontextu (jeden z účastníků komunikace poté si poté spěchal sbalit věci, protože s odjezdem nepočítal). V cílovém textu zůstal zachován ilokuční záměr, i když jeho věcný obsah byl pozměněn (částečně zřejmě motivován požadavky na fonetický synchron). Protože však v kontextu není nikde určena konkrétní hodina, kdy se daná situace odehrává, jedná se o informaci, kterou může divák považovat za věrohodnou. Z hlediska pozici v textu jde o prvek na mikrotextové rovině periferní, proto je možné překlad označit jako adekvátní.

5.1.2 Jiné variety

I k překladu jiných variet lze přistupovat pomocí určení ilokučního záměru, často pouze určením skoposu výpovědi, nicméně v tomto případě musí překladatel často odhlédnout od konkrétní překladové jednotky a vzít v úvahu větší část textu. Vzhledem k výše uvedenému ovšem není možné kvantifikovat ani výskyt všech těchto variet, ani konkrétní překladatelské postupy použité k jejich převodu.

Příkladem určení skoposu výpovědi na základě většího úseku textu může být charakterizace postav skrze užívání jazyka: dr. Mallard mluví britskou angličtinou a užívá výrazy z vyšší stylové vrstvy, viz příklady (12) a (13).

(12) Well, there are other reasons why men take their clothes off to go to bed, Jethro.

Jsou i **jiné** důvody, proč muži **odkládají oděv** a jdou do postele.

(NCIS S06E01, 2008; NVS S06E01, 2010)

(13) They were predicting precipitation. Just what we need.

Předpovídali **silné** bouřky. No to nám scházelo.

(NCIS S06E03, 2008; NVS S06E03, 2010)

V příkladu (13) se vyskytuje velmi formální „precipitation“, což překladatel nereflektuje převodem konkrétního slova, ale užitím spisovné koncovky u předcházejícího adjektiva. Naproti tomu v příkladu (12) byly v CT voleny výrazy z vyšší stylové vrstvy, aniž by přímo odpovídaly VT. V uvedených příkladech se tedy jedná o adekvátní překlad.

Příklad (14) ilustruje situaci, kdy užití konkrétní jazykové variety bylo záměrem mluvčího.

(14) Life on the ocean blue, **me hearties**.

The scurvy **don't** get you, then the pox will.

Život na modrém oceánu je sen.

Když nechytíš kurděje, tak neštovice.

(NCIS S06E01, 2008; NVS S06E01, 2010)

Primárním ilokučním záměrem mluvčího je ironická odpověď. Sekundárním ilokučním záměrem je užití pirátské angličtiny a volba takových slov, které v posluchači vyvolávají představu pirátské loďní plavby v období středověku a podmínek, jaké tam asi vládly. Tento sociolekt nebyl do cílového jazyka převeden, protože neexistuje „pirátská

čeština“ (tj. takový sociolekt, který by u diváků vzbuzoval podobné dojmy). Protože však zůstal zachován nejen primární ilokuční záměr, ale částečně i záměr sekundární, a to na lexikální úrovni, jedná se o adekvátní překlad.

5.2 Jazyková etiketa

Pro určení formálnosti je nutno analyzovat užití lexikální jednotky, způsob oslovení a hierarchii dané společnosti – platí tedy to, co jsem uváděla v kapitole předchozí (5.2): pro správné určení záměru mluvčího je opět nutné brát v úvahu větší úsek textu (např. celou sérii). V tomto případě je nemožné určit konkrétní překladatelské postupy, a ani je nelze nějak obecně kvantifikovat, proto se omezím pouze na komentované ukázky některých konkrétních situací.

V rámci zkoumaného textu se vyskytují nekonzistentní překlady, což je nejvíce patrné v rozhovoru mezi postavami Vance a McGeeho – McGee Vanceovi sice vždy vykává, ale Vance i v rámci jednoho rozhovoru v některých případech střídá tykání i vykání. To je patrné z ukázky (15), kde jsou všechny tři věty vyňaty z jedné scény (žádné jiné postavy se v ní neobjevují). V dalších epizodách, které ovšem nebyly součástí mého zkoumání, si již vykají. Protože takové střídání zdvořilosti nebylo ani záměrem mluvčího, ani skoposem výpovědi, je tento převod považován za neadekvátní překlad.

(15) Vance: Co pro **tebe** můžu udělat? ... Proč mám riskovat důtku z ministerstva, když vás chytí?

McGee: Nechytanou mě.

Vance: **Snazíš** se mě přesvědčit, nebo mi to **rozmlouváš**, McGee.

(NVS S06E02, 2010)

Podobný problém se vyskytl i v případě, kdy člověk vyššího postavení (DiNozzo v roli lodního agenta) vykává člověku nižšího postavení, který mu ovšem tyká, aniž by tím sám chtěl něco záměrně vyjádřit, případně aniž by takový kontrast byl součástí skoposu výpovědi (ostatní osoby, které mají k DiNozzovi stejný či podobný vztah, užívají vykání). Proto je problematika jazykové etikety i zde hodnocena jako neadekvátní překlad.

V epizodě S06E01 má Gibbs dočasně nové podřízené. Jejich vzájemný vztah je pouze formální a založený pouze na hierarchickém žebříčku v rámci zaměstnání. Podřízené navíc ve výchozím jazyce nadužívají slova „sir“. Skoposem výpovědi

je ukázat, že si obě strany udržují vzájemný odstup, proto je vykání v tomto případě adekvátní.

5.2.1 Zdvořilostní fráze

Zdvořilostní fráze jsou téměř výlučně překládány na základě komunikačních záměrů mluvčích. Tabulka 7 stručně uvádí nejčastější fráze a způsoby jejich převodu. U některých frází (např. u omluv či poděkování, zvláště pak opakovaných), byla uplatněna metoda překladu vynechávkou, zřejmě z důvodu zachování izochronie. Vynechaná informace byla vzhledem ke kontextu často redundantní, a proto lze tento postup hodnotit jako adekvátní.

Tabulka 7: Zdvořilostní fráze

Zdvořilostní fráze	Cílový text
Poděkování	Díky, děkuji, děkuji mockrát
	Není zač. Spíš já vám.
Pozdravy	Nazdar. Čau. Ahoj. Dobré ráno. Dobrou (noc). Mějte se.
Omluvy	Promiňte. Promiň. Pardon. Omlouvám se.

Někdy ovšem zdvořilostní fráze nemá jenom funkci zdvořilostní, jako je tomu v příkladu (16).

(16) Everything all right? – Už jsi tu?

(NCIS S06E03, 2008; NVS S06E03, 2010)

Primární ilokučným záměrem mluvčího (DiNozza) bylo zjistit, co vedlo adresáta (Gibbse) k nestandardnímu chování (odjel pryč). Tento záměr zůstal zachován i v cílovém textu i přesto, že došlo k substituci této fráze za jinou.

5.2.2 Oslovování

Další oblastí jazykové etikety je problematika oslovování. V překladu prvních dvou epizod (S06E01, S06E02) Vance svými podřízenými konzistentně oslovován „řediteli Vanci“, příp. „řediteli“, aniž by toto neuzuální oslovení bylo motivováno záměrem mluvčího či skoposem výpovědi. Z tohoto důvodu je nutné hodnotit toto překladatelské řešení jako neadekvátní. Ve třetí epizodě (S06E03) již Vance uzuálně oslovují „pane řediteli“.

Ve zkoumaném textu se také často vyskytuje oslovení „sir“ a „boss“, která jsou konzistentně překládána jako „pane“, resp. „šéfe“. U oslovení „sir“ spočívá skopos výpovědi ve vytváření reálného prostředí dodržováním jazykové etikety a oslovení „boss“ je v tomto případě méně formální variantou, kterou mezi sebou užívají hlavní postavy. Protože ve většině případů nejde o nepřímé mluvní akty, je velmi často volen překlad vynechávkou, což dokazuje Tabulka 8, z níž je patrné, že dochází k redukci výskytu výrazu v cílovém textu téměř o polovinu (sir/pane), resp. o čtvrtinu (boss/šéfe).

Tabulka 8: Četnost výskytu oslovení „sir“ a „boss“ ve výchozím a cílovém textu

	Výchozí text	Cílový text
sir/pane	26	14
boss/šéfe	45	33

5.3 Idiomy

Výchozí text je charakterizován nejen častým užíváním idiomů, ale i jejich využitím pro vystižení kulturního rozdílu mezi Izraalkou Zivou a rodilými Američany. Z překladatelských postupů budu u překladu idiomů uvažovat na základě postupů Pedersenových tyto:

- vynechávka: pokud nebyl idiom převeden žádným způsobem
- ekvivalent: zde ve smyslu idiomů, které užívají stejných nebo velmi podobných lexikálních jednotek a mají i stejný význam (*hand on silver plate – naservírováno na stříbrném podnose*)
- kalk: doslovný překlad idiomu (*teach one's grandmother to suck eggs – nauč babičku srkat vajíčka*)
- kulturní substituce: užití idiomu či obvyklé fráze z cílového jazyka, který má stejný význam, nicméně je realizován jinými lexikálními jednotkami (*teach one's grandmother to suck eggs – nauč orla lítat*)
- parafráze: překlad, který neužívá idiomů, ale pouze jejich význam (*Joe Public – obyčejný člověk*)

Z překladatelských postupů, jak uvádí Tabulka 9, byl nejméně úspěšný přímý překlad, který převádí pouze lexikální rovinu idiomů a nikoliv ilokuční záměr mluvčího.

Dalšími postupy, které byly neadekvátně aplikovány, byly parafráze a substitute, kde chyby vycházely z nepochopení ilokučního záměru mluvčího či významu idiomu.

Tabulka 9: Překladatelské postupy a idiomy

Překladatelské postupy	Kvantitativní hodnocení	Adekvátně užitá postupy
Oficiální ekvivalent	4	4
Přímý překlad: kalk	4	1
Substitute	21	18
Parafráze	26	25
Vynechávka	1	1
Celkem	55	49

V příkladu (17) bylo primárním ilokučním záměrem mluvčího sdělit, že vrah znehodnocuje důkazy, kterého by ho mohly usvědčit. Tento záměr obsahuje i idiom užitý v cílovém jazyce, a proto jeho překlad můžeme považovat za adekvátní.

(17) Killer's tying up loose ends. – Vrah tu zametá stopy.

(NCIS S06E03, 2008; NVS S06E03, 2010)

Zvláštním případem je pangram v příkladu (18), který byl převeden doslovně:

(18) The sly brown fox quickly jumped over the lazy dog.

Hbitá rezavá liška rychle přeskočila líného psa.

(NCIS S06E03, 2008; NVS S06E03, 2010)

Mluvcím je počítačový program pro konverzi textu do audio souborů. Pangram se užívá k testování znakové sady (v českém prostředí se obvykle užívá věty „*Příliš žluťoučký kůň úpěl ďábelské ódy*“), což je zde primárním ilokučním záměrem. Při užití metody přímého překladu se ovšem tento záměr částečně ztrácí, avšak protože na makrotextové rovině nemá tento pangram žádný význam, a i na rovině mikrotextové zaujímá pouze periferní postavení, nelze toto řešení považovat za neadekvátní překlad.

Primárním ilokučním záměrem mluvčího z příkladu (19) je důrazná pobídka ke sdílení informací. Tento záměr však není v cílovém jazyce vyjádřen a navíc je v dabingu vysloven se stoupavou intonací a nelze jej tedy hodnotit jako překlad adekvátní.

(19) Swing away. You din't break up my team because of Jenny's death.

Co tomu říkáš? Nerozpustils mi tým kvůli Jennině smrti?

(NCIS S06E01, 2008; NVS S06E01, 2010)

5.4 Aluze

U překladu aluzí jsem zvolila tyto překladatelské metody: oficiální ekvivalent, retence, substituce a parafráze, jejichž četnost uvádí Tabulka 10. Parafrázi zde rozumím překlad, kdy na rozdíl od substituce došlo k takovému nahrazení, které není odkazem na kulturní realie. Překlad vynechávkou se ve zkoumaném textu nevyskytuje.

Tabulka 10: Překladatelské postupy a aluze

Překladatelské postupy	Kvantitativní hodnocení	Adekvátně užitá postupy
Oficiální ekvivalent	1	1
Retence	3	3
Přímý překlad: posun	2	0
Substituce	9	7
Vynechávka	0	0
Celkem	15	11

Ve zkoumaném materiálu se vyskytla aluze na filmy ze série Hvězdné války v podobě „*Jedi master*“ a „*Padawan learner*“, kterými DiNozzo označoval sebe a McGeeho. Primárním ilokučním záměrem mluvčího bylo naznačit rozdíl mezi oběma účastníky komunikace. Tyto pojmy byly nahrazeny konkrétnější postavou z toho samého filmu, *mistrem Jodou* (substituce), resp. obecnějším „*pouhý učení*“ (parafráze), aniž by došlo ke ztrátě primárního ilokučního záměru. Překlad je tedy hodnocen jako adekvátní.

V příkladu (20) se jedná o aluzi na citát z amerického filmu *Sergeant York* (1941) pojednávajícím o vojáku Alvinu Yorkovi, který za svou statečnost získal mnoho vojenských medailí. Film obdržel několik nominací na Oscara a byl vybrán Knihovnou Kongresu k zařazení do amerického Národního filmového registru (*National Film Registry*). Touto konkrétní replikou se York loučí se svou ženou, když kvůli vojenským povinnostem opouští jejich farmu.

(20) Make sure to feed the chickens. – A nakrmte kuřata.

(NCIS S06E01, 2008; NVS S06E01, 2010)

Skoposem výpovědi je v příkladu (20) charakteristika postavy skrze jeho promluvu (DiNozzovým koníčkem jsou staré filmy, o kterých často mluví). Primárním ilokučním záměrem mluvčího je nepřímé vyjádření citů k posluchačům. Zvoleným postupem se ztrácí primární ilokuční záměr mluvčího ve VT i skopos výpovědi, protože film není cílovému publiku tolik znám. Přímý překlad tedy není adekvátně zvoleným překladatelským postupem.

6 Extralingvistické kulturně specifické prvky

Extralingvistické kulturně specifické prvky jsem rozdělila do kategorií podle Newmarka (1998) a řadím do nich všechny monokulturní a mikrokulturní extralingvistické reálie.

6.1 Přírodovědná a geografická pojmenování

Tabulka 11 uvádí shrnutí užitých překladatelských metod.

Tabulka 11: Překladatelské postupy a přírodovědná a geografická pojmenování

Překladatelské postupy	Kvantitativní hodnocení	Adekvátně užitá postupy
Oficiální ekvivalent	---	---
Retence	5	4
Specifikace	2	2
Přímý překlad: kalk	0	0
Přímý překlad: posun	0	0
Generalizace	0	0
Substituce	5	3
Vynechávka	0	0
Celkem	12	9

Americké měrné jednotky (míle, stupně Fahrenheita apod.) byly nahrazeny jednotkami evropskými, aby zůstal zachován skopos výpovědi (tj. poskytnout divákům představu o prostředí, ve kterém se odehrává děj). Takové substituce považují za adekvátní.

V příkladu (21) byly námořní míle substituovány počtem dní. Skopos výpovědi sice zůstal zachován, nicméně loď byla od pobřeží vzdálena tři hodiny a nikoliv tři dny. Informace tedy není pravdivá, a proto překlad hodnotím jako neadekvátní.

(21) They were a hundred miles off shore when he went overboard.

Byli tři dny od pobřeží, když skočil.

(NCIS S06E02, 2008; NVS S06E02, 2010)

6.2 Prvky materiální kultury

Ve zkoumaném textu se objevují především prvky z oblasti transportu, kam řadím i letadlové lodě amerického námořnictva. Zároveň mezi prvky materiální kultury řadím i elektronická zařízení jako např. PDA.

Tabulka 12: Překladačské postupy a prvky materiální kultury

Překladačské postupy	Kvantitativní hodnocení	Adekvátně užitá postupy
Oficiální ekvivalent	0	0
Retence	8	8
Specifikace	2	2
Přímý překlad: kalk	1	1
Přímý překlad: posun	0	0
Generalizace	2	2
Substituce	1	1
Vynechávka	1	1
Celkem	15	15

V případě prvků materiální kultury patří ve zkoumaném vzorku mezi nejčastěji užívané postupy retence, dále pak v menší míře specifikace a substituce. Ve zkoumaném vzorku nebyla u prvků materiální kultury užitá neadekvátní řešení.

Překlad „*trailer park*“ byl realizován několika postupy, a to vynechávku, substitucí („*kemp*“) a explicitací („*přívěs*“). Všechny tyto ekvivalenty považuji v rámci daného kontextu za adekvátní, protože naplňují primární ilokuční záměr mluvčích a odpovídají vizuální informaci na obrazovce (vztahují se k provizornímu ubytování). Ve výsledku tedy hodnotím všechny aplikované překladačské postupy jako adekvátní.

6.3 Prvky sociální kultury

Do této kategorie jsem zařadila prvky, které považuji za produkty sociální kultury jako např. Press Club, komentář k baseballovému zápasu či názvy filmů. Přehled užitých postupů viz Tabulka 13. Prvky sociální kultury byly nejčastěji převáděny pomocí retence (zvláště v případě jmen známých herců) a substituce.

Tabulka 13: Překladatelské postupy a sociální prvky kultury

Překladatelské postupy	Kvantitativní hodnocení	Adekvátně užití postupy
Oficiální ekvivalent	4	4
Retence	10	10
Specifikace	0	0
Přímý překlad: kalk	1	1
Přímý překlad: posun	0	0
Generalizace	4	4
Substituce	7	6
Vynechávka	0	0
Celkem	26	25

Příklad (22) je ukázkou užití postupu generalizace, kdy překladatel zachovává primární ilokuční záměr mluvčího, tedy komentář sportovního zápasu, nicméně jej generalizuje, protože českým divákům nejsou baseballová pravidla známá. Skopos této výpovědi spočívá v dokreslení atmosféry, a proto je zvolené překladové řešení adekvátní.

(22) It is a six to five game, top of the seventh inning. And the series is tied at two games apiece.... Oh, and a strike on the inside corner...

Sami vidíte, že nálada v týmu neklesá. Podle mého názoru bude záležet na tom, kdo si víc přeje vyhrát... Ano, Peter se ujímá vedení ve hře.

(NCIS S06E02, 2008; NVS S06E02, 2010)

Za neadekvátní považuji substituci „navy buddy“ za „kamarád z vojny“ (NCIS S06E01, 2008; NVS S06E01, 2010). Primárním ilokučním záměrem mluvčího bylo označit přátele ze stejné vojenské jednotky. V českém prostředí se ovšem pod pojmem „vojna“ rozumí kdysi povinná vojenská služba (nebo také, zvláště historicky, válka). V prostředí výchozí kultury koncept povinné vojenské služby neexistuje a o válku se v tomto případě také nejedná.

6.4 Organizace společnosti

Do této kategorie řadím různé kulturně specifické organizační struktury, jako např. systém vojenských hodností a složky státní moci. Informace o systému

hodností v americkém námořnictvu a jejich českých ekvivalentech jsem čerpala z internetové stránky Válka.cz (2013).

Přehled aplikovaných postupů, z nichž nejužívanějším (nepočítám-li oficiální ekvivalenty) byla substituce, uvádí Tabulka 14. Do tabulky ovšem nezahrnuji překlad vynechávkou, který autoři překladu užíli z důvodu zachování izochronie a fonetického synchronu. U všech položek zahrnutých do zkoumaného materiálu je skoposem výpovědi snaha zprostředkovat divákům reálné prostředí.

Tabulka 14: Překladatelské postupy a organizační struktury

Překladatelské postupy	Kvantitativní hodnocení	Adekvátně užití postupy
Oficiální ekvivalent	9	9
Retence	2	1
Specifikace	3	3
Přímý překlad: kalk	3	1
Přímý překlad: posun	1	1
Generalizace	11	11
Substituce	12	7
Vynechávka	---	---
Celkem	41	33

Při překladu „*Secret Service*“ (NCIS S06E01, 2008; NVS S06E01, 2010), Tajné služby Spojených států amerických (oficiální ekvivalent), bylo užito překladatelského postupu retence, přičemž primárním ilokučním záměrem mluvčího bylo v tomto případě vyjmenovat příklady bezpečnostních složek Spojených států. Důvodem je nejspíše fakt, že „tajná služba“ má v češtině obecnější význam a její celý název nelze užít z důvodu zachování izochronie. Retence je zde tedy považována za adekvátně zvolený překladatelský postup.

„Department of the Navy“ (NCIS S06E03, 2008; NVS S06E03, 2010) bylo převedeno jako „ministerstvo námořnictva“. U českého diváka tak může vznikat dojem, že ve Spojených státech skutečně takové ministerstvo existuje. Takovou substitucí tedy dochází ke změně skoposu výpovědi, a proto nelze tento postup považovat za adekvátní.

Závěr

Cílem mé diplomové práce je poskytnout přehled specifických aspektů dabingového překladu a převodu kulturně specifických prvků a pokusit se určit, které překladatelské postupy v dabingovém překladu převažují a zhodnotit adekvátnost jejich užití. Pro procentuální hodnocení adekvátnosti užitých strategií budu používat pojem úspěšnost, která je definována jako poměr počtu adekvátně užitých postupů a počtu všech výskytů daného postupu. Úspěšnost hodnotím jak celkově, tak i pro jednotlivé postupy.

Tabulka 15 uvádí procentuální přehled užitých strategií. Souhrnnou tabulku se všemi údaji a výpočty lze najít v souboru „analysis.xlsx“, který je k dispozici na příloženém CD.

Tabulka 15: Souhrnná tabulka

	Všechny kulturně specifické prvky		Adekvátně užitě kulturně specifické prvky	
	Všechny strategie	Procentuální podíl	Všechny strategie	Procentuální úspěšnost
Oficiální ekvivalent	18	10,1 %	18	100,0 %
Exotizující	47	26,4 %	40	85,1 %
Domestikující	111	62,4 %	90	81,1 %
Vynechávka	2	1,1 %	2	100 %
CELKEM	178	---	152	84,3 %

Oficiální ekvivalent a překlad vynecháním jsem zařadila jako zvláštní typ překladu, protože se nedají jednoznačně zařadit jako exotizující či domestikující strategie, jak ilustruje příloha 1 (Diagram překladatelských postupů).

Z procentuálních údajů je patrné, že ve zkoumaném textovém vzorku se projevuje jasná tendence k domestikujícím strategiím, přičemž téměř čtyři pětiny z nich představují substitute. 81,1 % domestikujících strategií bylo vyhodnoceno jako adekvátně aplikované. Procentuálně nejúspěšnějším domestikujícím postupem byla generalizace, kdy bylo jako adekvátní hodnoceno 86,4 % všech takto převedených kulturně specifických prvků. Nicméně substitute jakožto nejčetnější domestikující

strategie vykazovala 81,4 % úspěšnost, a právě kvůli poměru četnosti a adekvátnosti ji hodnotím jako nejméně úspěšný postup v rámci domestikující strategie.

Adekvátně bylo aplikováno 85,1 % exotizujících překladatelských postupů, tedy o 4 % více než postupů domestikujících. 100% úspěšnosti dosáhla v rámci exotizujících strategií specifikace, druhou nejméně úspěšnou metodou byla retence (93,1 %). Nejméně úspěšným postupem byl přímý překlad (každý druhý prvek byl hodnocen jako neadekvátní). Přestože došlo k procentuálnímu vyhodnocení počtu i úspěšnosti jednotlivých strategií, nelze jednoznačně určit konkrétní strategii, která by mohla být globálně doporučovaná pro svoji úspěšnost

Tabulka 16 ukazuje procentuální úspěšnost překladatelských postupů u jednotlivých kategorií. Extralingvistické kulturně specifické prvky byly převáděny adekvátněji (87,2 %) než prvky intralingvistické (81 %), přičemž nejvyšší chybovost vykazoval převod slangových výrazů a dále pak překlad aluzí. Nižší úspěšnost intralingvistických prvků lze přisuzovat jejich abstraktnější povaze.

Tabulka 16: Úspěšnost překladatelských postupů podle typu kulturně specifických prvků

	Kvantitativní hodnocení	Adekvátně užité postupy	Procentuální úspěšnost
Slangové výrazy	15	10	61,5 %
Idiomy	56	48	87,5 %
Aluze	15	11	73,3 %
Přírodovědná a geografická pojmenování	12	9	75 %
Prvky materiální kultury	15	15	100 %
Prvky sociální kultury	26	25	96,2 %
Organizační struktury	41	33	80,5 %

Kategorizace extralingvistických prvků podle Newmarka (1998) se ukázala jako neproduktivní, protože jednotlivé kategorie nejsou přesně vymezeny, a navíc jsou kritériem pouze formálním. Konkrétní řazení prvků je pak částečně založeno na subjektivní úvaze autora, aniž by bylo statisticky přínosné. Pro podobné účely bych pro příští práci doporučovala třídění založené na Pedersenově přístupu (Pedersen, 2005) a za kritérium bych zvolila transkulturalitu. Tím bychom získali nejenom statistický

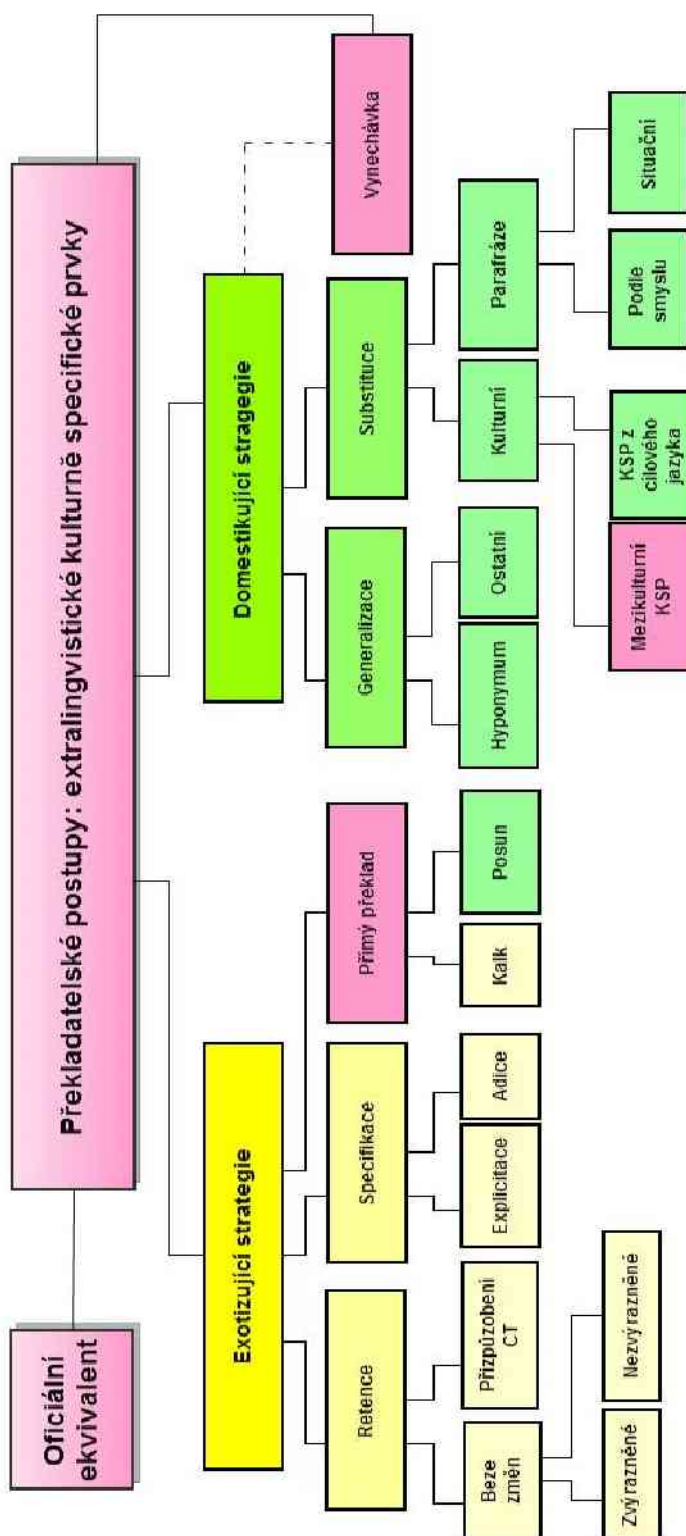
přehled o aplikovaných překladatelských postupech, ale částečně i o důvodech, které vedly k výběru konkrétní strategie.

Hodnocení adekvátnosti překladu jednotlivých prvků pomocí hierarchie ilokučních mluvních aktů považuji za účelné, a to zvláště v oblasti audiovizuálního překladu, kde volbu strategie překladu omezují požadavky na synchronii mezi AV, AN, VV a VN kanály. Metodu hodnocení jsem aplikovala na všechny typy kulturně specifických prvků uvedené v této práci. Vymykala se jediné kategorie jazykové etikety, kterou nelze hodnotit na úrovni slov či vět, ale pouze v kontextu většího celku (např. jedné epizody či série).

U některých prvků (zvláště pak intralingvistických, jako např. jazyková etiketa či slangové výrazy) velmi často nebylo možné určit primární ilokuční záměr mluvčího, protože jejich užitím mluvčí žádný záměr nesledoval. Nicméně u žádného prvku nebylo problémem určit skopos výpovědi, tedy primární ilokuční záměr původního adresanta, a podle toho prvky vyhodnotit. Původně byla metoda aplikována jen na extralingvistické kulturně specifické prvky a pouze na vybrané ukázky (Pedersen, 2008), ovšem analýza provedená v této diplomové práci prokázala, že jde o účelnou metodu, kterou se dají hodnotit nejen prvky extralingvistické, ale i intralingvistické. Rozbor intencí mluvčího i původního adresanta v CT i VT by se tedy mohl stát užitečným nástrojem hodnocení kvality audiovizuálního překladu.

Příloha 1: Diagram překladačských postupů

Tento diagram byl vyhotoven podle předlohy Jana Pedersena (2005, s. 4).



Příloha 2: Seznam dat

Křížkem (X) jsou označena data, která byla v tabulce vyhodnocena jako neadekvátní postup.

Intralingvistické prvky: slang

Výchozí text	Cílový text	Překladačský postup
squid	Mariňák	Generalizace X
CO (commanding officer)	Velitel	Generalizace
COD (Carrier onboard delivery)	letadlo	Generalizace X
Bag & tag it	Označím je	Generalizace
XO (executive officer)	Velitel	Generalizace X
FSR (field service record)	ověřit	Parafráze
twelve hundred hours	přesně ve dvanáct	Parafráze
Burn phone	Jednorázový telefon	Parafráze X
In ten	v deset	Přímý překlad: kalk
bird farm	ptačí farma	Přímý překlad: kalk
ET (Electronics Technician)	Pěčlivě vybraný odborník	parafráze
COM room	server	parafráze X
Gitmo	Guantanamo	Specifikace – explicitace

Intralingvistické prvky: idiomy

Výchozí text	Cílový text	Překladatelský postup
who tipped you off	kdo ti dal tip	ekvivalent
all hell broke loose	pak se rozpoutalo peklo	ekvivalent
jump to the wrong conclusion	dojít k chybnému závěru	ekvivalent
wrong hands	padnout do nesprávných rukou	ekvivalent
pounding the pavement	šlapání chodníků	Přímý překlad: kalk X
handed on silver platter	dostali jsme ji na stříbrném tácu	Přímý překlad: kalk X
dig up dirt	snaží se na mě vykopat špínu	Přímý překlad: kalk X
The sly brown fox quickly jumped over the lazy dog.	Hbitá rezavá liška rychle přeskočila líného psa.	Přímý překlad: kalk
as high as they go	nejvyšší možné	parafráze
Joe Public	obyčejný člověk	parafráze
get his mitts on	k takové... se v životě nedostane	parafráze
a hell of a bomb	pořádná bomba	parafráze
A hell of a hit	hodně zmlácený	parafráze
swing away	Co tomu říkáš?	parafráze X
change of heart	změnil názor	parafráze
made the jump to NCIS	ten k nám přišel z FBI	parafráze
having second thoughts	a teď u něj sám váháš	parafráze
give it up in a heartbeat	hned bych odešel	parafráze
keep one in the loop	informovat o dalším vývoji	parafráze
keep one in the loop	o všem informoval	parafráze
cut of your jib	jak se tváříš	parafráze
like clockwork	vždy ve stejný čas	parafráze
one down, two to go	dva nám ještě zbývají	parafráze
catching heat from	riskovat důtku	parafráze
medivaced off the ship	medivac by ho odvezl pryč	parafráze
hit my desk	dnes jsem dostal jeho žádost	parafráze
pinky promise	řekni, že nelžeš?	parafráze
thousand yard stare	nepřítomnej pohled	parafráze
covering his ass	víc ho zajímá vlastní zadek (covering his butt)	parafráze
background on	chci všechno na...	parafráze
armtwisting sleazebag	slizoun, co má svý páky	parafráze
keep one in shape	že se o sebe stará	parafráze
pull oneself away from	mohla bys toho chvílku nechat	parafráze
heads-up before the arrest	bych to rád věděl předem	parafráze
be fixed	Švindl	substituace
took a dive	že to jen hrál	substituace
tying up a loose end	někdo za sebou zametá stopy	substituace
covering his butt	aby mu kryl záda	substituace

be in the clear	je z toho venku	substituce
Zilch	ani ťuk	substituce
stick around	zdržet se dlouho	substituce
push his plastic to the limit	ždíkala účet nadoraz	substituce
cut into your bottom line	to by tě mohlo položit	substituce
control freak	zvědavý šťoura	substituce
have a field day	se na to okamžitě vrhnou	substituce
no big deal	o nic nešlo	substituce
was on the nose	mít to na čele	substituce X
bull's eye	byl průhlednej	substituce X
right as rain	koukalo u to z očí	substituce X
catch a break on this one	Copak s tím případem nepohneme?	substituce
right through my bull	Vždycky si mi viděl až do žaludku	substituce
holding back	nechat si něco pro sebe	substituce
comes with the territory	nepřátelé jsou součástí kultury	substituce
I lost it	ztratila jsem nervy	substituce
was on the fast track	bleskovou kariéru	substituce
here's the kicker	---	vynechávka

Intralingvistické prvky: aluze

Výchozí text	Cílový text	Překladatelské postupy
my three musketeers	moji tři mušketýři	oficiální ekvivalent
Juan Valdez of the sugar cane	Juan z cukrové třtiny	parafráze X
down south	na jih	parafráze
ocean blue	na modrém oceánu	parafráze
March of the Penguins	v době ledový	parafráze
Book him, Danno	padouchu jeden	parafráze
card shark	machr přes karty	parafráze
Browser wars	válka prűserů	parafráze X
A team, B team, A+ team	A tým, B tým, A+ tým	retence
ZNN (zínen)	zetenen	retence
Louganis	Louganis	retence
Jedi master	mistr Joda	substituce
Padawan learner	pouhý učeň	parafráze
Don't forget to feed the chickens	A nakrmte kuřata	přímý překlad: posun X
We few, we happy few. We band of brothers	Je nás pár. Šťastná hrstka. Naše bratrstvo.	přímý překlad: posun X

Extralingvistické prvky: přírodovědná a geografická pojmenování

Výchozí text	Cílový text	Překladačské postupy
Rock Creek park	park Rock Creek	specifikace
Lafayette Park	park Lafayette	specifikace
D.C.	D.C.	retence X
Grand Road	Grand Road	retence
Independence	Independence	retence
Arlington	Arlington	retence
Cleveland Park	v Cleveland parku	retence
40 Fahrenheit	4 Celsia	substituce
55-mile-per-hour speed limit	omezená rychlost 90 km	substituce X
50 miles	80 kilometrů	substituce
100 miles off shore	3 dny od pobřeží	substituce X
metro area	tady ve městě	parafráze

Extralingvistické prvky: Prvky materiální kultury

Výchozí text	Cílový text	Překladačské postupy
Grand Cherokee	Grand Cherokee	retence
ALS	ALS	retence
Samsonite	Samsonite	retence
PDA	PDAčko	retence
Medivac	medivak	retence
USS Seahawk	USS Seahawk	retence
USS Ronald Raegan	USS Ronald Raegan	retence
NMCI server	NMCI server	retence
auxiliary housing	ubytovna	generalizace
Watergate complex	budova Watergate	specifikace
trailer park	přívěs	specifikace
trailer park	---	vynechávka
trailer park	kemp	substituce
cupcake	dortík	generalizace
Chocoholic's Choice	Čokolikova volba	přímý překlad: kalk

Extralingvistické prvky: Prvky sociální kultury

Výchozí text	Cílový text	Překladačské postupy
Banana Moon	tvůj bar	generalizace
Press Club dinner	večeře v klubu	generalizace
Leavenworth	vězení	generalizace
navy buddy	kámoš	generalizace
It is a six to five game, top of the seventh inning. And the series is tied at two games apiece.... Oh, and a strike on the inside corner...	Sami vidíte, že nálada v týmu neklesá. Podle mého názoru bude záležet na tom, kdo si víc přeje vyhrát... Ano, Peter se ujímá vedení ve hře.	parafráze
deployment	služba	parafráze
deployment	zařazení	parafráze
deploy	nalodit se	parafráze
deploy	přijít	parafráze
Lords of Rock	Králové roku	přímý překlad: kalk
MIT	MIT	retence
Fort Mead, Maryland	Fort Mead v Marylandu	retence
Pine Gap	Pine Gap	retence
AFIS	AFIS	retence
Chevy Chase	Chevy Chase	retence
Goldie Hawn	Goldie Hawn	retence
Richard Gere	Richard Gere	retence
Debra Winger	Debra Winger	retence
Bogie	Bogie	retence
Brooke Shields	Brooke Shieldsová	retence
Pentagon Athletic Centre	sportovní hala	substituce
navy buddy	kamarád z vojny	substituce X
Titanic	Titanic	oficiální ekvivalent
The Maltese Falcon	Maltézský sokol	oficiální ekvivalent
Romancing the Stone	Honba za diamantem	oficiální ekvivalent
Blue Lagoon	Modrá laguna	oficiální ekvivalent

Extralingvistické prvky: Organizační struktura

Výchozí text	Cílový text	Překladačské postupy
(navy) Petty Officer	(námořní) poddůstojník	generalizace
Lieutenant PŘÍJMENÍ	PŘÍJMENÍ	generalizace
Lieutenant Commander	důstojník	generalizace
United States Navy Lieutenant Commander	důstojnice amerického námořnictva	generalizace
congressional liaison	styčný důstojník	generalizace
Navy commendation joint service achievement medal	vojenská medaile za zásluhy	generalizace
commanding officer	nadřízený	generalizace
naval officer	důstojnice	generalizace
gunnery sergeant	seržant	generalizace
congressional aide	zaměstnanec kongresu	generalizace
metro policeman	policejní strážník	generalizace
Special Agent	Zvláštní agent	oficiální ekvivalent
Detective Reynolds	Detektiv Reynolds	oficiální ekvivalent
Lieutenant PŘÍJMENÍ	Poručík PŘÍJMENÍ	oficiální ekvivalent
officer of the deck	palubní důstojník	oficiální ekvivalent
Kongress	Kongres	oficiální ekvivalent
Mossad	Mosad	oficiální ekvivalent
Pentagon	Pentagon	oficiální ekvivalent
FBI	FBI	oficiální ekvivalent
JAG officer	vojenský právník	parafráze
major Clay	Potřebuju od vás ty protokoly...	parafráze
agent afloat	lodní agent	parafráze
agent afloat	agent na palubě	parafráze
Infomrattions System Officer	absolvoval výcvik pro bezpečnostní systémy	parafráze
Navy SEALs	námořní zásahovka	parafráze X
Colombian National Police	Kolumbijská státní policie	přímý překlad: kalk
field agent	terénní agent	přímý překlad: kalk X
agent afloat	plovoucí agent	přímý překlad: kalk X
field agent	agent z terénu	přímý překlad: posun
NCIS	NCIS	retence
Secret Service	Secret Service	retence
gunnny	gunny	retence X
Capitol	Kongres	specifikace
on the Hill	budova kongresu	specifikace
on the Hill	Kapitol	specifikace:

Lieutenant Commander McLellan	poručík McLellan	substituce
Joint Chiefs	spojené velení	substituce
Officer David	Agentka Davidová	substituce X
SECNAV	ministerstvo	substituce X
Navy Office of Legislative Affairs	ministerstvo námořnictva	substituce X
DON	ministerstvo námořnictva	substituce X

Příloha 3: CD

K práci je přiloženo CD s tímto obsahem:

- elektronická verze této práce ve formátu PDF
- přepis epizod: NCIS S06E01, S06E02 a S06E03 v češtině i angličtině
- obrázky použité v této práci
- soubor analysis.xlsx, ve kterém jsou k dispozici tabulky s jednotlivými výpočty

Shrnutí

The aim of my diploma thesis is the use of translation strategies and methods for rendering culture-specific items in audiovisual texts. The theoretical part is based mainly on the works of Patrick Zabalbeascoa (2008), Aline Remael (2008), Yves Gambier and Patrick Cattrysse (2008) in the field of the nature of audiovisual texts, Nicole Baumgarten (2005; 2008) in the field of visual-verbal cohesion and Frederic Chaume Varela (2004; 2008) in the field of dubbing and synchronisation. As a theoretical framework for the practical part of my thesis, i.e. the analysis of translation strategies of culture-specific items in the first three episodes of the sixth season of the American TV series NCIS, Jan Pedersen's studies (2005; 2008) on rendering extralinguistic culture-specific items (hereinafter referred to as CSIs) were used, as well as Peter Newmark's categorization of extralinguistic CSI (Newmark, 1998).

In Chapter 1, the main features of multimodal texts, namely of audiovisual texts, are being described, the most important being polysemiosis. The polysemiotic nature of audiovisual texts means the combination of four channels as described by Zabalbeascoa, i.e. verbal audio, non-verbal audio, verbal visual and non-verbal visual. The non-verbal audio channel consists of sound effects like laughter, or of background music; the non-verbal visual channel consists of pictures, gestures and body language; verbal audio channel consists of the dialogues or song lyrics; and the verbal visual channel is concerned with the written verbal information, such as street signs or newspaper headlines. Another discussed topic is the translator's basic knowledge of screenwriting strategies, the basic structure of dramatic work and the basic elements of narratology. A translator of audiovisual texts should also be aware of the visual-verbal cohesion, defined by Baumgarten (2005) not only as the use of linguistic elements for referring to the extra-linguistic reality, but also the co-existence of both verbal and visual elements and the necessity to interpret them as a part of an interacting system as a whole, not separately. Without the visual track, the verbal audio channel might be the subject of misinterpretation. Therefore, the information contained in the visual track may be vital for correct interpreting of the utterance and thus, for adequate translation.

In Chapter 2, the specifics of dubbing translation are being described. Dubbing is defined as the replacement of the original voice track by a voice track in a different language following the lip movements of the original actors. Film dubbing translation is isosemiotic – the information both in the source text and in the target text is transferred through the same channel, i.e. verbal audio, unlike the translation via subtitles that is diasemiotic as the information is transferred from the verbal audio channel to verbal visual channel.

Despite the long tradition of Czech film dubbing, there are no academic publications on dubbing translation, only those aimed at professionals already working in the industry. Most notable author is Olga Walló, a Czech dubbing translator and dubbing director. Her textbook (1986) gives translators useful tips but her approach is not systematic and non-academic. For the purpose of my thesis, I have chosen the academic approach of a Spanish researcher Frederic Chaume Varela, whose cinematographic approach combines both translation studies and film studies. In film dubbing, which is a so called constrained translation, synchronisation is the most limiting factor. Chaume (2008) describes three types of synchronisation, namely kinesic synchrony, isochrony and lip-sync (phonetic synchrony), which he describes as means to achieve “impression of reality” (Chaume 2008, s. 130). Kinesic synchrony describes cohesion between body language and what is being expressed verbally. Isochrony deals with equal duration of dialogues in both the source text and the target text and when a mistake in isochrony occurs, it is more noticeable than a mistake in lip-sync. Lip-sync means adapting the text according to the lip movements of the actors on screen, especially in close-up shots. That is achieved through substituting similar phonemes: bilabials for bilabials or labiodentals, and open vowels for open vowels. The strategies to achieve synchrony on all levels mostly involves deletion, substitution and retention.

The process of making a film dubbing influences the quality of its translation. In Czech Republic, it is common that the translator sends his work to a dialogue writer, whose knowledge of the source language might be limited. The dialogue writer adapts the translation according to the lip-sync rules. Sometimes, the dialogue writer needs to abandon the original translation carried out by the professional translator and create another solution. Also, the dubbing director or even the actors might implement their own changes into the text. Because of the possible insufficient

language knowledge, the changes introduced to the original translation might influence the translation quality in a negative way. That is why Chaume (2004) proposes to train professional translators in dialogue writing so that they can professionally adapt the dialogues themselves and thus increasing the translation quality.

As far as culture-specific items are concerned, Jan Pedersen (2005) differentiates between intralinguistic culture-specific items, namely slang, dialects, idioms; and extralinguistic ones, that were categorized according to Newmark (1998) into the following categories: Ecology, Material culture, Social Culture, Social organization and Gestures and habits. For the purpose of my thesis, I have decided to add allusions, as defined by Leppihalme (1992), to the intra-linguistic culture specific items.

Pedersen states seven criteria for rendering culture specific items. Transculturality is a criterion dealing with the interconnection of the source and target culture. Transcultural items are common for at least two cultures, monocultural items belong to a common knowledge of a culture and microcultural items do not fall into a common knowledge of most members of the culture and are known to only a few. Extratextuality refers to the existence of the culture specific item outside the given text. Centrality of reference deals with the importance of the item in given text. For a film dubbing translation, intersemiotic redundancy is of great importance, as when there is an information expressed through two channels, e.g. verbal audio and verbal visual, it is not necessary to render both and thus, isochrony and phonetic synchrony can be followed more easily. The other three criteria are co-text, media-specific constraints and paratextual considerations.

As far as translation strategies for rendering culture specific items are concerned, the approaches of Levý (2012), Knittlová (2010), Hervey and Higgins (2002) and of Jan Pedersen (2005) are being described. For my analysis, I have chosen the translation strategies of Jan Pedersen (2005) who devised them specially for audiovisual texts, namely for subtitles. He states that the method of official equivalent and of omission are different from the other strategies and therefore, I consider them as special categories. Retention, specification and calques are considered to be source text oriented (foreignizing strategies) and shifted direct

translation, generalization and substitution are target text oriented (domesticating strategies).

For my analysis of rendering culture specific items, I have chosen three episodes of the 6th season of an American TV series called NCIS, as it is strongly connected to the source culture, the main difference from the target culture being the existence of naval forces and numerous allusions to American cinematography. My aim was to quantify the strategies used by the authors of the translation to state which strategy was used the most, whether the translation strategy is mostly domesticating or foreignizing and also, whether these strategies were applied adequately. By adequate, I mean a transfer that successfully renders the primary illocutionary point of the speaker or of the original sender (so called "skopos of the utterance") as defined by Pedersen (2008).

The analysis of translated CSIs revealed that even though the domesticating strategies predominate among the other strategies (62,4 %), it is the foreignizing strategies that show a higher successfulness rate (85,1 %). However, given the ratio between all domesticating strategies and those adequately rendered (81,1 %), they are considered to be more productive. The most successful domesticating strategy is generalization and the most used one is substitution, as it account for 77 % of all domesticating strategies used. Among foreignizing strategies, retention is the most used method, while the most successful one is specification (successfulness rate: 100 %). Nevertheless, no strategy could be recommended for versatile usage.

The speech act approach as a criterion for adequacy of translation was originally used to assess adequacy of extralinguistic CSI in the study of Jan Pedersen (2008). In my thesis, it was also applied to assess intralinguistic CSIs and proved to be productive. As it takes into account that audiovisual translation is a constrained translation and therefore, translation on the lexical level is not always applicable, the speech act approach might become a tool for audiovisual translation quality assessment.

Použité texty

Námořní vyšetřovací služba (NVS). Řada 6, epizoda 1, Poslední muž. Producent: Donald P. BELLISARIO, Don McGILL. TV, Nova, 17. května 2010. Překlad: Markéta Šerá, dialogy: Štěpánka Drozdová, režie: Miroslav Walter. Studio AudioTech, 2010.

Námořní vyšetřovací služba (NVS). Řada 6, epizoda 2, Agent na palubě. Producent: Donald P. BELLISARIO, Don McGILL. TV, Nova, 17. května 2010. Překlad: Markéta Šerá, dialogy: Štěpánka Drozdová, režie: Miroslav Walter. Studio AudioTech, 2010.

Námořní vyšetřovací služba (NVS). Řada 6, epizoda 3, Těžký zločin. Producent: Donald P. BELLISARIO, Don McGILL. TV, TV Nova, 17. května 20130. Překlad: Šárka Bartesová, dialogy: Veronika Kernová, režie: Miroslav Walter. Studio AudioTech, 2010.

NCIS. Season 6, episode 1, Last Man Standing. Producers: Donald P. BELLISARIO, Don McGILL. TV, CBS, 23 September 2008.

NCIS. Season 6, episode 2, Agent Afloat. Producers: Donald P. BELLISARIO, Don McGILL. TV, CBS, 30 September 2008.

NCIS. Season 6, episode 3, Capitol Offence. Producers: Donald P. BELLISARIO, Don McGILL. TV, CBS, 7 October 2008.

Další použité texty

KIŠIMOTO, Masaši. *Naruto 1: Naruto Uzumaki*. Jan Adamčák. Praha: Crew, 2012.

Naruto. Řada 1, epizoda 4, Zkouška! Trénink přežití. Autor: Masaši KIŠIMOTO. TV, JETIX, 2006. Překlad: Evelyn Koublová, dialogy a režie: Ivana Měřičková. DW Agentura s.r.o.

NCIS. Season 6, episode 4, Heartland. Producers: Donald P. BELLISARIO, Don McGILL. TV, CBS, 14 October 2008.

Pokémon. Řada 1, epizoda 12. Producent: Satoši TADŽIRI. TV, Nova, 2000. Překlad: Klára Cabalková, dialogy a režie: Jitka Tošilová. Česká Produkční 2000, a.s.

Pushing Daisies. Season 1, episode 1, Pie-lette. Producers: Brian FULLER et al. TV, ABC, 3 October 2007.

Řekni, kdo tě zabil. Řada 1, epizoda 1, K nakousnutí. Producent: Brian FULLER a kol. TV, Prima, 3. ledna 2010. Překlad: Petr Finkous, dialogy a režie: Jaromír Polišenský. Studio SPro Alfa CZ, a.s., 2008.

Simpsonovi. Řada 5, epizoda 1, Homerovo pěvecké kvarteto. Producent: Matt GROENING, James L. BROOKS. TV, ČT1, 1994. Překlad a dialogy: Jiří Novák., režie: Zdeněk Štěpán. Tvůrčí skupina Aleny Poledňákové a Vladimíra Tišnovského.

Simpsonovi. Řada 5, epizoda 10. Jak jsem se přestal bát aneb Legalizace hazardu ve Springfieldu. Producent: Matt GROENING, James L. BROOKS. TV, ČT1, 1994. Překlad a dialogy: Jiří Novák., režie: Zdeněk Štěpán. Tvůrčí skupina Aleny Poledňákové a Vladimíra Tišnovského.

The Simpsons. Season 5, episode 1, Homer's Barbershop Quartet. Producers: Matt GROENING, James L. BROOKS. TV, Fox, 30 September 1993.

The Simpsons. Season 5, episode 10, Springfield (Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Legalized Gambling). Producers: Matt GROENING, James L. BROOKS. TV, Fox, 30 December 1993.

Bibliografie

ABZ SLOVNÍK CIZÍCH SLOV, ©2005-2006. *Audiovizuální*. [online] [cit. 2013-03-07]. Dostupné z:

<http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/audiovizualni>

ABZ SLOVNÍK CIZÍCH SLOV, ©2005-2006. *Mariňák* [online] [cit. 2013-03-07]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/marinak>

BAJEROVÁ, Linda a kol, 2002-07. *Dabing.info* [online] [cit. 2013-03-24]. Dostupné z: <http://www.dabing.info/uvod.html>

BAUMGARTEN, Nicole, 2005. *The Secret Agent: Film dubbing and the influence of the English language on German communicative preferences.: Towards a model for the analysis of language use in visual media* [online]. Hamburg [cit. 2013-03-23]. Dostupné z: http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2005/2527/pdf/Dissertation_Baumgarten.pdf. Disertační práce. Universität Hamburg.

BAUMGARTEN, Nicole, 2008. *Yeah, that's it!: Verbal Reference to Visual Information in Film Texts and Film Translations*. Meta: Journal des traducteurs [online]., vol. 53, n° 1, s. 6-25 [cit. 2013-03-23]. Dostupné z: <http://id.erudit.org/iderudit/017971ar>

BOHÁČOVÁ, Jana, 1976. *Tvářič a technologické postupy filmového dabingu*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

BULBAPEDIA, 2013. *Rice ball* [online]. 2013 [cit. 2013-04-09]. Dostupné z: http://bulbapedia.bulbagarden.net/wiki/Rice_ball

CATTRYSSE, Patrick a Yves GAMBIER, ©2008. Screenwriting and Translating Screenplays. In: DÍAZ-CINTAS, Jorge. *The didactics of audiovisual translation*. Philadelphia, PA: John Benjamins Pub. Co, s. 39-56.

CLARK, Herbert H., 1996 cit. podle PEDERSEN, Jan. High felicity: A speech act approach to quality assessment in subtitling. In: CHIARO, Delia, Christine HEISS a Chiara BUCARIA. *Between text and image: updating research in screen translation*. Philadelphia: John Benjamins Pub. Co., c2008, s. 101-115.

ČERMÁK, František, 2001. *Jazyk a jazykověda: přehled a slovníky*. Vyd. 3., dopl. Praha: Karolinum, 2001, 340 s. Učební texty Univerzity Karlovy v Praze.

ČERMÁK, František, 2007. *Frazeologie a idiomatika česká a obecná: Czech and general phraseology*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Karolinum.

DABINGFORUM.CZ, 2009. *Námořní vyšetřovací služba: NCIS*. [online] [cit. 2013-04-20]. Dostupné z: <http://dabingforum.cz/viewtopic.php?f=2&t=2984>

DANJUN, Lu, ©2009. Loss of Meaning in Dubbing. In: FONG, Gilbert Chee Fun a Kenneth K AU. *Dubbing and subtitling in a world context*. Hong Kong: Chinese University Press, s. 161-65.

DAVIES, Eirlys E., 2003 cit. podle BURCZYNSKA, Paulina. Translation of Cultural Items in Dubbed Animated Comedies. *Translation Journal* [online]. 2012, vol. 16, no. 4 [cit. 2013-04-03]. Dostupné z: <http://www.bokorlang.com/journal/62dubbing.htm>

ENCYKLOPEDIÉ COJECO, 2000. *Scénář* [online]. 14.3.2000 [cit. 2013-03-08]. Dostupné z: http://www.cojeco.cz/index.php?detail=1&id_desc=84926&s_lang=2&title=sc%E9n%C3%A1ř

GAMBIER, Yves, 2006. *Multimodality and Audiovisual Translation*. EuroConferences.Info [online]. 2006 [cit. 2013-03-08]. Dostupné z: http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings/2006_Gambier_Yves.pdf

GOFFMAN, Erving, 1981 cit. podle PEDERSEN, Jan. High felicity: A speech act approach to quality assessment in subtitling. In: CHIARO, Delia, Christine HEISS a Chiara BUCARIA. *Between text and image: updating research in screen translation*. Philadelphia: John Benjamins Pub. Co., c2008, s. 101-115.

GOTTLIEB, Henrik, 1998. *Subtitling*. BAKER, Mona a Gabriela SALDANHA. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge.

HEISS, Christine a Marcello SOFFRITTI, 2009. *Wie viel Dialekt für welches Zielpublikum?: Dialekt in italienischen und deutschen Spielfilmen und den entsprechenden Synchronversionen*. InTRAlinea: online translation journal [online]. No. 2 [cit. 2013-04-11]. Dostupné z: http://www.intralea.org/specials/article/Wie_viel_Dialekt_fuer_welches_Zielpublikum

HERVEY, Sándor a Ian HIGGINS, 2002. *Thinking French translation a course in translation method: French to English*. 2nd ed. London: Routledge.

CHAUME, Frederic, ©2004. *Synchronization in dubbing: A translational approach*. ORERO, Pilar. *Topics in audiovisual translation*. Philadelphia, PA: John Benjamins Pub., s. 35-26.

CHAUME, Frederic, ©2008. *Teaching synchronisation in a dubbing course: Some didactic proposals*. In: DÍAZ-CINTAS, Jorge. *The didactics of audiovisual translation*. Philadelphia, PA: John Benjamins Pub. Co., s. 129-40.

CHIARO, Delia, 2009. Issues in audiovisual translation. In: *The Routledge companion to translation studies*. 1st pub., rev. ed. London: Routledge, s. 141-165.

JASKANEN, Susanna, 1999. *On the inside track to Loserville, USA: strategies used in translating humour in two Finnish versions of Reality Bites* [online]. Helsinki [cit. 2013-04-06]. Dostupné z: <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/engla/pg/jaskanen/index.html>. Magisterská práce. University of Helsinki.

Kancelář WHO v ČR, 2007 [online] [cit. 2013-04-10]. Dostupné z: <http://www.who.cz/>

KAUTSKÝ, Oldřich. *Dabing, ano i ne*. Praha: Publikační oddělení Českého filmového ústavu, 1970.

KNITTLOVÁ, Dagmar, Bronislava GRYGOVÁ a Jitka ZEHNALOVÁ, 2010. *Překlad a překládání*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta.

KRESS, Gunther R a Theo VAN LEEUWEN, 2006. *Reading images: the grammar of visual design*. 2nd ed. London: Routledge.

KUFNEROVÁ, Zlata, 2003a. Jak překládat nářečí. In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Vyd. 1. (Dotisk). Jinočany: H & H, s. 68-71.

KUFNEROVÁ, Zlata, 2003b. Jazyková etiketa v překladu. In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Vyd. 1. (Dotisk). Jinočany: H & H, s. 160-2.

KUFNEROVÁ, Zlata, 2003c. Obecná čeština a slang. In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Vyd. 1. (Dotisk). Jinočany: H & H, s. 71-7.

LEPPIHALME, Ritva, 1992. Allusions and their translation. In: NYSSÖNEN, Heikki a Leena KUURE. *Acquisition of Language - Acquisition of Culture: AFinLA Yearbook*. Jyväskylä: Publications de l'association finlandaise de linguistique appliquée 50, 1992, s. 183-91.

LEVÝ, Jiří, 2012. *Umění překladu*. 4., upr. vyd. Praha: Apostrof, 2012.

LIVINGSTONE, David a Václav ŘEŘIČKA, 2012. The Dirty Dozen: Translating semantically complex words. In: ZEHNALOVÁ, Jitka, Ondřej MOLNÁR a Michal KUBÁNEK. *Teaching Translation and Interpreting Skills in the 21st Century: proceedings of the international conference Translation and Interpreting Forum Olomouc 2011*, organized by Department of English and American Studies, Philosophical Faculty, Palacký University in Olomouc, Czech Republic, November 11-12, 2011 : TIFO 2011. 1st ed. Olomouc: Palacký University, s. 63-72. Olomouc Modern Language Series.

LOPUCH.CZ, ©2001-2011. *J.A.G.* [online] [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: http://www.lopuch.cz/archivklubu.php?klub=j_a_g_&to=651

LUYKEN, Georg-Michael a kol., 1991 cit. podle BAKER, Mona a Braňo HOCHÉL. *Dubbing*, 1998. BAKER, Mona a Gabriela SALDANHA. Routledge Encyclopedia of Translation Studies. London: Routledge.

MAKARIAN, Gregor, 2005. *Dabing: teória, realizácia, zvukové majstrovstvo*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 123 s. Hudba a médiá.

MARTÍNEZ, Xénia, ©2004. Film dubbing: Its process and translation. In: ORERO, Pilar. *Topics in audiovisual translation*. Philadelphia, PA: John Benjamins Pub., s.3-7.

MEDIA CONSULTING GROUP, 2007. *Study on Dubbing and Subtitling Needs and Practices in the European Audiovisual Industry: Final Report* [cit. 2013-03-07]. Dostupné z: http://ec.europa.eu/culture/media/media-content/documents/about/ex_sum-ds.pdf

NEWMARK, Peter, 1998. *A textbook of translation*. New York: Prentice-Hall International.

PAQUIN, Robert, 1998. Translator, Adapter, Screenwriter: Translating for the audiovisual. *Translation Journal* [online]. Vol. 2, No. 3, 20.12.2010 [cit. 2013-03-15]. Dostupné z: <http://www.bokorlang.com/journal/05dubb.htm>

PEDERSEN, Jan, ©2008. High felicity: A speech act approach to quality assessment in subtitling. In: CHIARO, Delia, Christine HEISS a Chiara BUCARIA. *Between text and image: updating research in screen translation*. Philadelphia: John Benjamins Pub. Co., s. 101-115.

PEDERSEN, Jan, 2005. *How is Culture Rendered in Subtitles*. EuroConferences.Info [online] [cit. 2013-04-06]. Dostupné z: http://euroconferences.info/proceedings/2005_Proceedings/2005_Pedersen_Jan.pdf

POSLEDNÍKOVÁ, Petra, 2008. *Specifika filmového překladu–dabing: současný ruský film* [online]. Olomouc. [cit. 2013-03-24]. Dostupné z: <http://theses.cz/id/9cda4b/32105-717446598.pdf>. Diplomová práce. Univerzita Palackého. Vedoucí práce PhDr. Milena Machalová.

POTŮČEK, Jan. Nova začala testovat audio popisky pro nevidomé, stejně jako Česká televize. In: *DigiZone.cz* [online]. 6.2.2013 [cit. 2013-03-08]. Dostupné z: <http://www.digizone.cz/clanky/nova-zacala-testovat-audio-popisky-pro-nevidome-stejne-jako-ceska-televize/>

POVEJŠIL, Jaromír, 2003. Kulturní kontext, aluze. In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Vyd. 1. (Dotisk). Jinočany: H & H, s. 155-8.

PYM, Anthony, 2000. Translating Linguistic Variation: Parody and the Creation of Authenticity. In: VEGA, Miguel A. a Rafael MARTÍN-GAITERO. *Traducción, metrópoli y diáspora*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, s. 69-75.

REMAEL, Aline, ©2008. Screenwriting, scripted and unscripted language: What do subtitlers need to know?. In: DÍAZ-CINTAS, Jorge. *The didactics of audiovisual translation*. Philadelphia, PA: John Benjamins Pub. Co.

SHUTTLEWORTH, Mark a Moira COWIE, 1997. *Dictionary of translation studies*. Manchester, UK: St. Jerome Pub., xvii, 233 p. ISBN 19-006-5003-7.

STRAKOVÁ, Vlasta, 2003a. K překládání frazeologie. In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Vyd. 1. (Dotisk). Jinočany: H & H, 2003, s. 85-9.

STRAKOVÁ, Vlasta, 2003b. Oslovení jako překladatelský problém. In: KUFNEROVÁ, Zlata et al. *Překládání a čeština*. Vyd. 1. (Dotisk). Jinočany: H & H, 2003, s. 163-8.

THE SCRIPT LAB, ©2010-2013. *Dialogue* [online][cit. 2013-03-08]. Dostupné z: <http://thescriptlab.com/screenwriting/character/dialogue>

VÁLKA.CZ [online]. 2013 [cit. 2013-04-23]. Dostupné z: www.valka.cz

WALLÓ, Olga, 1986. *Režie dabingu*. Praha: Akademie múzických umění.

ZABALBEASCOA, Patrick, ©2008. The nature of the audiovisual text and its parameters. In: DÍAZ-CINTAS, Jorge. *The didactics of audiovisual translation*. Philadelphia, PA: John Benjamins Pub. Co., c2008, s. 21-37.

Seznam tabulek

TABULKA 1: TYPOLOGIE AUDIOVIZUÁLNÍHO PŘEKLADU.....	12
TABULKA 2: POLYOSÉMOTICKÝ CHARAKTER AUDIOVIZUÁLNÍHO TEXTU	13
TABULKA 3: NÁZVY SPORTŮ A JEJICH ČESKÉ EKVIVALENTY	40
TABULKA 4: KULTURNÍ FILTR PODLE	48
TABULKA 5: ŠKÁLA PŘEKLADATELSKÝCH STRATEGIÍ KULTURNÍHO FILTRU	48
TABULKA 6: PŘEKLADATELSKÉ POSTUPY A SLANG	56
TABULKA 7: ZDVOŘILOSTNÍ FRÁZE	60
TABULKA 8: ČETNOST VÝSKYTU OSLOVENÍ „SIR“ A „BOSS“ VE VT A CT	61
TABULKA 9: PŘEKLADATELSKÉ POSTUPY A IDIOMY	62
TABULKA 10: PŘEKLADATELSKÉ POSTUPY A ALUZE	63
TABULKA 11: PŘEKLADATELSKÉ POSTUPY A PŘÍRODOVĚDNÁ A GEOGRAFICKÁ POJMENOVÁNÍ.....	65
TABULKA 12: PŘEKLADATELSKÉ POSTUPY A PRVKY MATERIÁLNÍ KULTURY	66
TABULKA 13: PŘEKLADATELSKÉ POSTUPY A SOCIÁLNÍ PRVKY KULTURY	67
TABULKA 14: PŘEKLADATELSKÉ POSTUPY A ORGANIZAČNÍ STRUKTURY.....	68
TABULKA 15: SOUHRNNÁ TABULKA	69
TABULKA 16: ÚSPĚŠNOST PŘEKLADATELSKÝCH POSTUPŮ PODLE TYPU PRVKŮ	70

Seznam obrázků

OBRÁZEK 1: DVĚ OSY AUDIOVIZUÁLNÍ KOMUNIKACE	14
OBRÁZEK 2: CLARKŮV MODEL ÚČASTNÍKŮ KOMUNIKACE.....	16
OBRÁZEK 3: KOMUNIKAČNÍ SCHÉMA V AVT PODLE PEDERSENA.....	17
OBRÁZEK 4: EXPLICITNÍ PROPOJENÍ VIZUÁLNÍ A VERBÁLNÍ SLOŽKY	18
OBRÁZEK 5: VIZUÁLNĚ VERBÁLNÍ KOHEZE	19
OBRÁZEK 6: IRONICKÝ TÓN HLASU ZDŮRAZNĚNÝ VIZUÁLNÍ INFORMACÍ.....	19
OBRÁZEK 7: TRANSKULTURALITA A PROLÍNÁNÍ JEDNOTLIVÝCH PRVKŮ	42
OBRÁZEK 8: INTERSÉMOTICKÁ REDUNDANCE	44

Anotace

Autor:	Lada Rybníčková
Katedra:	Katedra anglistiky a amerikanistiky Univerzity Palackého v Olomouci
Název česky:	Převod kulturně specifických prvků v dabingovém překladu a hodnocení jeho adekvátnosti
Název anglicky:	Transfer of Culture-Specific Items in Dubbing Translation and Assessment of its Adequacy
Vedoucí práce:	PhDr. Veronika Prágerová
Počet stran:	95
Počet znaků:	112 675
Klíčová slova v ČJ:	dabing, audiovizuální překlad, kulturně specifické prvky, překladatelské strategie, překladatelské postupy, domestikace, exotizace, mluvní akty, adekvátnost překladu
Klíčová slova v AJ:	dubbing, audiovisual translation, culture specific elements, translation strategies, translation methods, domestication, foreignization, speech act approach, translation adequacy

Anotace v AJ

The aim of my diploma thesis is the analysis of translation strategies and methods for rendering culture specific items in film dubbing translation. In the theoretical part, I describe typical features of audiovisual texts and the specifics of translation for dubbing emphasizing the aspect of synchronisation and I categorize and characterize culture specific items and the translation methods and strategies used in their rendering. Subsequently, an analysis of translation methods used for rendering culture specific items in film dubbing is carried out in the practical part and for assessing the translation adequacy, the speech act approach is applied.

Anotace v ČJ

Cílem této diplomové práce je analýza překladatelských postupů a strategií pro překlad kulturně specifických prvků v dabingovém překladu. V práci nejprve charakterizují audiovizuální texty, poté uvádím specifika dabingového překladu se zaměřením na synchronizaci a následně se věnuji vlastnostem a kategorizaci kulturně specifických prvků a překladatelským metodám užívaným k jejich překladu. V praktické části analyzuji zkoumaný text z hlediska kulturně specifických prvků, přičemž hodnotím adekvátnost jejich převodu na základě rozboru mluvnických aktů.